

دراسات في اللغة العربية وآدابها

٢٢

شعر "الورنيس" في النقد الأصري (نقد صلاح فضل الورنيس)

الدكتورة لطيبة إبراهيم برهيم وناصي محمد سليمان

علم النهان وإيقاع الشعر: جيل وعمر والقىسان نوروجا

الدكتور أحمد دوابين ومحمد جليل فروز

شعر إحسانة نظيفة لشمس متوجه عذون

الدكتور وغيل سليمان

دراسة المعاصر الروائية في المجموعة الفصيحة المنشورة «بيت من السمعة» لنجيب محفوظ

الدكتور زيادان سامي

عبدة بن الطيب في معارضة أدبية لمكسيدة "البردة" (كمب بن (هو))

الدكتورة سهام كاظمي بخت آزادى والدكتور عبد العزيز بوعلان زيد

معلومات العائلة في دوivent «أهان مهير الدمشقي» حسب آراء حسام الخطيب

الدكتور سيد مهدي مسعود، وانتهاء الشداد

دراسة لشكال تعريف أسطورة بروميدوس في الشعر العربي المعاصر

الدكتور علي نصي أبوكوي والدكتور سيد رضا مرشدendi وهاره سعدى

نصف سنوية دولية محكمة تصدر عن جامعي:

متنان - بيران
تشرين - سوريا

متنان - بيران

السنة السادسة - العدد الثاني والعشرون - خريف وشتاء 1394 هـ / 2016 م

شعر «أدونيس» في النقد الأسلوبي (نقد صلاح فضل أنفوذجاً)

أ.د.لطفيّة إبراهيم برهُم* وقصي محمد عطية**

يتناول البحثُ شعر "أدونيس" في النقد الأسلوبي، متّخذًا من كتاب (أساليب الشعرية المعاصرة) للناقد "صلاح فضل" أنفوذجاً لهذا النقد. ومن هنا، فإنَّ هذا البحث يحاول إلقاء الضوء على دراسة الناقد، ومتابعة المنطلقات الأساسية التي انطلق منها، وتحديد المفاهيم والمصطلحات التي اعتمد عليها، والإجراءات المنهجية التي أجرأها؛ وصولاً إلى الرؤية النقدية التي اعتمدها في دراسته.

وقد ذهب الناقد إلى أنَّ دراسته تُعدَّ قراءة في الشعر، وكتابة في الشعرية، وهي تجمع بين ضبط المنهج، وتحرُّر التطبيق؛ الأمر الذي يعني السعي إلى الضبط المعرفي، فضلاً عن محاولة السيطرة على أمور البحث، بما يجعلها إبداعاً فكريّاً، وتُبني آليتها الإجرائية في سعيها إلى تقديم اقتراح مُحكَم لسلم الشعرية. وصرَّح برفضه التقييد الكامل بالمنهج؛ إذ إنَّه لا يفرض المنهج على النص إلى حدِّ إتلاف جماليته، وفتنته، وإنائهم.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية، النقد الأسلوبي، أدونيس.

المقدمة

وسم الناقد "صلاح فضل"، في كتابه (أساليب الشعرية المعاصرة)، أسلوب الشاعر "أدونيس" بالتجريديّة؛ إذ إنَّه يرى أنَّ التجريد هو الخاصيّة الأسلوبية التي تحكم استراتيجية هذا الشعر، وهو لا ينفي أن يكون فيه ملامح أخرى، مثل: الحسية، والرؤويّة، والدرامية، غير أنَّ هذه الملامح تخضع للمنظور التجريديّ.

أما رؤيته النقدية في القراءة فترتكز على محور قائم على ربط "درجة الشعرية" بعدد مُحدَّد من المقولات المُرنة، التي تشكّل شبكةً مُكونة من مجموعة تحالفات، تربط درجة الإيقاع بدرجة التحوّلية

* - أستاذ، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.(الكاتب المسؤول).

**- طالب دكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، kusai.at77@hotmail.com تاريخ الوصول: ٢٧/٠٧/٢٠١٣٩٣ هـ.ش - ١٩/١٠/٢٠١٤ م تاريخ القبول: ٢٩/٠١/١٣٩٤ هـ.ش - ١٨/٠٤/٢٠١٥ م

والآخراف في تصاعد هما الحسيّ، كما تصل مستوى الكثافة في النص بدرجة تشته، وتماسكه أو تحرير دلليته؛ ليصل، من وراء ذلك، إلى تكوين جهاز مفاهيمي يسمح بوضع مختلف التجارب الشعرية على سلم نceği قابل للقياس الوظيفي، مُسلّماً بشرعية الأنماط الإبداعية جميعها، ومحاولاً التعرّف إلى مكوناتها الأسلوبية والجمالية^(١).

منهج البحث

يعتمد البحث على المنهج الرصفي، بوصفه أداة إجرائية تمكن الباحث من تحديد الرؤى المنهجية التي اعتمدتها الناقد "صلاح فضل" في كتابه.

المفاهيم والمصطلحات

وضع الناقد خطابه الافتتاحي في خدمة بحثه على مدى كتابه؛ إذ جعله ميداناً لعرض منهجه، وأدائه الإجرائية، وإيراد جملة من الأهداف المبدئية، والمفاهيم العلمية، والنتائج العملية، التي تعبر عن رؤيته، وتصوراته تجاه موضوع بحثه، وبعض القضايا التي يقوم عليها عمله^(٢).

يمكن للباحث أن يتوقف عند مجموعة من المفاهيم النقدية، التي خصّصها الناقد "صلاح فضل" لأساليب الشعرية المعاصرة، فكانت قراءة في الشعر وكتابة في الشعرية، وهي دراسة جمعت بين ضبط المنهج وتحرّر التطبيق، ساعية إلى تقسيم اقتراح مُحكّم لسلم الشعرية. وينذهب الناقد إلى أنه مع تباين النظريّات المعتمدة على المبادئ الألسنية والسيميولوجية التأويلية فإنّ التصور الذي يختاره ويقوم بتركيبه لفهم الشعر الحديث يتأسّس على قطبي التعبير والتوصيل، الأمر الذي يسمح باستيعاب الأفق اللغوي للظاهرة وتجاوزه إلى العوامل المدركة أنماط القراءة والفهم، بما يدخل في قلب نظرية النص، ويستوعب جماليّات التلقّي^(٣). ومن المفاهيم التي اعتمد عليها الناقد في الدراسة ما يلي:

- الرؤى:

رأى الناقد أنّ الأساليب التعبيرية أضفت بعد طول التّفاعل مع الحياة والفكر واللغة إلى "الرؤيا" أو "النقطة العليا"، التي أصبحت مُنطلقاً لجيل جديد من أساليب الشعرية، أخذ يتبعاً بإيقاع متزايد عن الأسلوب التعبيري، وعند هذه "النقطة العليا" تتهم معالم الأشياء الحسيّة وخفّ وزن التجارب العينية وتصبح الكلمات رموزاً لعواطف ضاربة في الخفاء.

^(١) صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص ٧.

^(٢) فرحان بدري الحربي، **الأسلوبية في النقد العربي الحديث: دراسة في تحليل الخطاب**، ص ١١٢.

^(٣) صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص ٧.

ورأى أنّ هذا الشّعر يختلف في بنائه اللّغويّة عن بقية أشكال التّعبير الأخرى التي استقرّت لدى المترافق. وقد مثلّت تجربة "أدونيس" الغنية، برأي النّاقد، أبرز تأسيس لهذا النّهج الجديد في الكتابة الإبداعيّة، بوصفها تجربةً افترضت بالرفض والخلق والجنون، منذ بدايتها، واتّسمت بالأسطورة وزلزلت ثوابت الإبداع العربيّ المتواصل، غير أنّ "الرؤيا" أصبحت مفصلاً يربطها، بمشقة، بما تجتهد كي تقطع عنه^(١).

ويعرف (أدونيس) الشعر الجديد الذي يدعو إليه، بأنّه رؤيا، و"الرؤيا"، بطبيعتها، قفرةٌ خارج المفاهيم السائدة. هي، إذن، تغييرٌ في نظام الأشياء، وفي نظام النّظر إليها^(٢). و"الرؤيا" في دلالتها الأصلية، وسيلة الكشف عن الغيب، أو هي العلم بالغيب، ولا تحدث الرؤيا إلاّ في حالة انفصال عن عالم المحسوسات. والرؤيا تعني بيكاراة العالم، ويُعنِي الرائي بأن يظلّ العالم له جديداً. والرؤيا كشف، إنّها ضربةٌ تُريح كلّ حاجز، أو هي نظرةٌ تخرق الواقع إلى ما وراءه^(٣).

من هنا، فإنّ مصطلح "الرؤيا" يحمل معنى ميتافيزيقياً يرتبط بالخيال والكشف وتجاوز الواقع نحو العالم الغيبي. وهو يجمع بين الإبداع والابتكار والبحث عن الجديد، وهو مُرتبط بالتبوه، لأنّه قفرةٌ خارج المفاهيم المتعارف عليها، باحثاً فيما وراء الأشياء.

- التّعبير، والعبور:

إنّ "التّعبير" بنيةٌ نهائية، تعمل مستقلة عن الأبعاد الدلاليّة، وهو تتّابع رموز أبجديةٍ ما، يحصل عليها بواسطة تطبيق قواعد إنتاج، تخضع لقواعدٍ معينة^(٤)، ويفصل النّاقد بين مفهومي "التّعبير" و"العبور"، انطلاقاً من قول لـ "ابن عربي" يرى فيه أنّ التّعبير يتمّ في يقظة الحواس، نتيجة لاستحضار الموجودات بالخيال، أمّا العبور فيتم بالرؤيا المجردة، من هنا فالّتعبير يقتضي يقظة الحس، وعند غياب هذه اليقظة يتمّ العبور إلى التّخيّل المطلق والرؤيا المجردة، وللّغة ذاتها تعكس هذه الثنائيّة في بنيتها الصرفية^(٥).

(١) صلاح فضل، *أساليب الشعرية المعاصرة*، ص ١٧٣.

(٢) أدونيس، *زمن الشعر*، ص ٩.

(٣) أدونيس، *الثابت والمتحول*: بحث في الأدب والإبداع عند العرب، ٣ - صدمة الحداثة، ص ١٦٦ - ١٦٧.

(٤) سعيد علوش، *معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة*، ص ١٤٥.

(٥) نفلاً عن، صلاح فضل، *أساليب الشعرية المعاصرة*، ص ١٩٤.

- التجريد الفني:

يرى الناقد أنّ "التجريد" هو خاصيّة أسلوبية تحكم استراتيجيّة الشعر عند "أدونيس". وعلى الرغم من ذلك فإنه لا ينفي أن يكون لهذا الشعر ملامح أخرى، بدءاً من الحسيّة إلى الرؤويّة، غير أنّ هذه الملامح تخضع للمنظور التجريدي. ويقدم الناقد (الأسلوب الدرامي) مثلاً على ذلك في شعر "أدونيس" الذي يأخذ التجسيد فيه مداه، ويغفل بعنصر مسرحيّة تتمثل في تعدد الأصوات وال الحوار الداخلي، ووظيف جوانب الإضاءة، وال الحوار، وبعث الحركة في الماضي^(١).

ويقصد بـ (الخاصيّة) علامة موضوع تسمح بالتعرف إلى شخصيّة ما، و(خاصيّة) أسلوب أدبيّ ما هو ما يميّز من باقي الأساليب الأخرى. (الخاصيّة) هي، أيضاً، تفرد للأسلوب الشخصيّ، في اللغة المشتركة^(٢). أمّا (التجريد) فهو مصطلح يعارض به (الملموس) في اللغة الطبيعية، ويُطلق على ما يكون سيميائيّة ضعيفة، أو على ما لا يشتمل على سمات. وهو يتعارض مع (التصوريّ)، كما يميّز على مستوى دلالة الخطاب: (المكون التصويري التجريدي)، أو (التيمي)^(٣).

ويرى أنّ خاصيّة التجريد، التي يتصف بها أسلوب "أدونيس" الشعريّ، تُعدُّ خلاصة رؤية للشعر والحياة، واستراتيجيّة أساسية في "عدم التعبير"، وليس ملحاً جانبيّاً في الإبداع. ويستشهد بقول لـ "أدونيس"، من كتابه "الصوفية والسوريانية": "العلم فنياً إشارة، العلم فنياً، إذن، ليس موجوداً في العالم، بل فيما وراءه، هو بالضرورة نوعٌ من التجريد، لأنَّ المصور المبدع يصور لكي يمحو الصورة". بهذا المعنى يخلق حضورٌ - نسيجٌ شفافٌ، لا يحيل على الواقع المباشر، بل على معناه ودلالته. وهذا غير محدودين، وهو لذلك يحيل على لا همايّتها^(٤).

وتفّق قول آخر لـ "أدونيس": "كلَّ مبدع، بالكلمة أو بالخط، لا يعني بما يراه إلا بوصفه عتبةً لما لا يراه، ولا يعني بالصورة زخرفاً وشكلاً، وإنما يعني بما من حيث إنها تخبيء دلالة، وتُشير إلى معنى. ولا تكمن أهميّة الصورة في سطحها المرئيّ، بل في كونها عتبةً لمعنى ما وباباً يقود الناظر إلى ما وراءه: الغيب أو المجرد، سواء في الذات أو في الطبيعة^(٥).

^(١) المصدر نفسه، ص ١٧٤.

^(٢) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ٨٢.

^(٣) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ٦١.

^(٤) أدونيس، الصوفية والسوريانية، ص ٢٠٢.

^(٥) أدونيس، المراجع نفسه، ص ٢٠٣.

ويرى الناقد أن الصوفية "نيرة ترائية" يريد بها الشعر التجريدي إثبات هويته، وهو يعبر عن ثورته في محاولة تأكيد الذات لحظة الخروج من ماضيها، محاولة إثبات الجدارة عبر الانتماء إلى وجود حضاري متميز^(١). كما يذهب إلى أن توازن الشعر يعتمد على عدم تغيب الجانب الحسي عند تكوين الجانب المفهومي؛ إذ إن التوازن، عند "أدونيس"، يكشف لنا خاصية أسلوبه الجانح نحو التجريد العقلي والمبدد معطيات الحواس المتأزرة في تكوين صورة العالم^(٢).

- تغريب مرجعية القيم:

من السمات الأسلوبية التي ناقشها الناقد، أيضاً، ورأى أنها من سمات شعر "أدونيس" التجريدي، تغيير مرجعية القيم وتبدل مفاهيمها الذي يؤدي، بدوره، إلى إنتاج شعر يمثل خلخلة النظام المعنوي للكون بإدخال الاضطراب على علاقات الإسناد في اللغة. وهذه التقنية التي تؤدي إلى تغيير الدلالات الواضحة للكلمات والرموز تُعد ملحاً رئيساً في شعرية الحداة؛ لأنها ترکّز على فلسفة محددة ترى أن الموجود المطلق يتحقق في الإنسان بوصفه عقلاً، أي بوصفه لغة أو كائناً لغوياً قبل كل شيء، إذ يولد هذا المطلق في اللغة لا في أي مكان آخر^(٣). ويشهد على ذلك بقول "مالارمية": إن المطلق (أو العدم) يدعى اللغة، أو الكلمة اللوغوس، لكن يظهر فيها بصورته المخالصة، ولكي تكون المجال الوحدى الذي يتحقق فيه. ويرى أن هذه الفكرة توضح كثيراً من الألغاز التي تحيّرنا في الشعر الحدائي، وفي مقدمتها تجريد الأشياء أو إحالة كل ما هو واقع على "الغياب الثقيل"، أي التعبير عن الموجود الحاضر كما لو كان غائباً، تعبيراً يجب أن يفهم من الوجهة الأنطولوجية، إذ تستطيع اللغة، عن طريقه، أن تتحقق الحضور الحالى من صفات الشيئية والمادية كلها في الكلمة، أي أن ما يُلغى ويتحطم من الموضوع يعود فيتلقى من اللغة وجوده بالتسمية^(٤). وهو يرى أن لفظة "الرفض" هي كلمة لغوية تشكل مقولهً عقليةً تجريديةً مطلقة لم يتم تدوينها في موقف حيوي، ولا استخلاصها من معاناة معيشة، وهي إشارة إلى الغياب أو العدم، وليس تعبيراً عن أي واقع. فالوجود المادي والإبداعي للشاعر وممارسة الكتابة ذاهماً يستحيل اختزاله إلى عدم، بل يتم تغييبه، لادعاء نقضه. غير أن الولع بالمطلق، بوصفه

^(١) صلاح فضل، *أساليب الشعرية المعاصرة*، ص ١٩٣.

^(٢) المصدر نفسه، ص ١٨٧.

^(٣) المصدر نفسه، ص ١٨٠.

^(٤) المصدر نفسه، ص ١٨٠ — ١٨١.

ها جسماً رئيسياً في شعر الحداثة، يُفضي إلى إسقاط عناصر الوجود، واحتزال التجارب الحيوية؛ للتّركيز على عملية التسمية فحسب^(١).

- الشّفرة اللغوية:

دخل مصطلح الشّفرة (Code) في النقد الأدبيّ، عن طريق اللغويات، والسيميويطيكا. ويمثّل "بارت" بين خمسة أنواع من الشّفرات، هي: شفرة بناء الحبكة التي تساعد في بناء حبكة العمل الأدبيّ، ثمّ شفرة التّفسير التي تتعلق بتفسير العمل، خصوصاً فيما يتعلق بالحبكة، ثمّ شفرة الشخصيات، وهي تتعلق بجوانب النّصّ التي تُعين المتلقّي على إدراك الشخصيات، ثمّ الشّفرة الرّمزية التي تُساعد المتلقّي على إدراك المعانى الرّمزية، ثمّ شفرة الإحالات التي تتضمن إشارات النّصّ إلى الظواهر الثقافية. وأتى (أميرتو إيكرو) بمصطلح جديد هو (Over coding) الذي يعني عملية "توصيل التّوصيل"، أو "الميata توصيل"؛ أي كيف يُشير الكاتب عن طريق الشّفرة إلى القواعد التي تحكم عملية توصيل ما يريد توصيله إلى المتلقّي^(٢).

يرى النّاقد أنّ أسلوب "التشفير اللغويّ" قد قرب الشعر التجريديّ الحداثيّ من الشعراء الصّوفيين؛ ذلك أنّ شعراء المتصوفة قد مارسوا هذا الأسلوب عن طريق نزع الدّلالات الأولى، الحسّية والدلالية، لكلمات تتّصل بمحاجلات الجنس والخمر، وحالات النفس لإدراجهما في أنساق رمزية جديدة ترتبط بمواجدهم وعالّهم، لكنّ التجربة الكلية لواقعهم المعيش — كما يعرفه الناس — كانت تمثّل خلفية ضابطة تأسّس عليها تلك الشّفرة الثانية بوصفها مرجعية قارّة للمرموز له. أمّا الشعراء التجريديون فيمارسون العملية ذاتها، من نزع الدّلالات المعتادة للكلمات وإضفاء معانٍ جديدة عليها مع غياب المرجعية المعيشة. فلا مرجعية لديهم سوى التجربة اللغوية والشعرية ذاتها، الأمر الذي يُعتبر المتلقّي على المتابعة المضنية لعمليّات التّوليد اللغويّ والفنّي عن طريق لعبة الأفراصات الذهنية في تفسير دلالات طبقاً لما يترتب على كلّ احتمال من العثور على درجة أعلى من معقولية النّصّ ومقاسكه. أمّا النّاتج الذي يصل إليها النّاقد، بعد استقصاء العلاقة بين الشعر التجريديّ وتقنيّة التّشفير اللغويّ عند المتصوفة، فهي:

(١) صلاح فضل، *أساليب الشعرية المعاصرة*، ص ١٨١.

(٢) محمد عناني، *المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزيّ عربيّ*، ص ١٠.

- إنّ ظاهرة التصوّف الشعريّ، عند أصحاب الأسلوب التجريدّي في الشعر، هي من قبيل الأسلبة فحسب؛ أي اصطناع الأسلوب الصوّفي دون تجربته الغيبية اللاحوتّية الحميمة^(١).
- إنّ هؤلاء الشعراء يتبنّون اللغة، ويطرّحون الأيديولوجيّا الشارحة. ويبدو التشفيـر اللغويّ، عند ذلك، أمراً عسيراً لا يعتمد على قواعد مُسبقة، بل يتكون في أثناء القراءة ذاهناً. ويتوقف بناحـه على إمكانات كلّ متنٍ وخبرـته في إعادة التشـفـير، ومهارـته في إدارـته^(٢).
- في حالة الأسلبة الصوّفـية تصبح التجـربـة الغـيبـية في التعـامل مع المـادـة اللـغـوـيـة من مـنـطـقـ روـحـيـ وتقـنيـات التـرمـيز ذـاهـناً رـصـيدـاً ثـقـافـيـاً لـلـكتـابـة الجـديـدة يـرـفـدـها بـطـرـائـقـ اـخـتـيـارـ التـراكـيبـ، واقتـناـصـ الأخـبـيلـةـ، بل كـثـيرـاً ما يـتـداـخلـ معـهاـ في مـسـارـهاـ التـعـبـيرـيـةـ، دونـ أـنـ يـجـيلـهاـ عـلـىـ تـعـبـيرـ يـشـفـ عنـ اعتـقـادـ دـينـيـ، أوـ عـشـقـ إـلهـيـ، بـالـفـعـلـ، فـيـتـلاـقـيـ معـهاـ فيـ كـيـفـيـةـ الصـيـاغـةـ وـنـوـعـ الأـسـلـوبـ، فـحـسـبـ^(٣).

- النـصـ المـفـتوـحـ:

يُعدُ النـاـقـدـ الإـيطـالـيـ "أـمـيرـتوـ إـيكـوـ" أـوـلـ منـ وـضـعـ مـفـهـومـ (الـنـصـ المـفـتوـحـ)، وـقدـ اـخـتـلطـ مـفـهـومـ ماـ (الـنـصـ المـفـتوـحـ)ـ وـ(الـنـصـ المـغلـقـ)ـ (Closed Text)ـ عندـ "أـمـيرـتوـ إـيكـوـ"ـ مـفـهـومـيـ (الـنـصـ المـفـتوـحـ)ـ وـ(الـنـصـ المـكتـوبـ)ـ عندـ "روـلانـ بـارـتـ"ـ، فـالـنـصـ المـفـتوـحـ عندـ "إـيكـوـ"ـ يـقـرـبـ منـ النـصـ المـقـرـوـءـ عندـ "بارـتـ"ـ، وـالـنـصـ المـغلـقـ عندـ "إـيكـوـ"ـ يـعادـلـ تـقـرـيـباًـ النـصـ المـكتـوبـ عندـ "بارـتـ"^(٤)ـ. وـقدـ اـرـتـكـرـ (أـمـيرـتوـ إـيكـوـ)ـ لـتـوضـيـعـ مـصـطـلـحـهـ عـلـىـ جـمـعـةـ مـنـ الـأـعـمـالـ الـموـسـيـقـيـةـ الـكـلاـسـيـكـيـةـ، الـيـ تـرـكـ كـتابـهاـ الـأـصـلـيـوـنـ هـامـشاـ منـ الـحـرـيـةـ لـلـعـازـفـيـنـ الـذـيـنـ يـقـومـونـ بـتـأـديـتـهـاـ أـوـ تـأـديـةـ مـقـاطـعـ مـنـهـاـ. وـهـوـ يـرىـ أـنـ هـذـهـ الـأـعـمـالـ لـاـ تـشـكـلـ خـطـابـاتـ مـنـتـهـيـةـ وـمـحدـدـةـ أـوـ أـشـكـالـاـ مـحدـدـةـ بـشـكـلـ هـائـيـ، وـلـكـنـهـاـ أـعـمـالـ "مـفـتوـحةـ"ـ يـقـومـ الـعـازـفـ بـتـأـديـتـهـاـ فـيـ الـوقـتـ الـذـيـ يـقـومـ فـيـهـ بـدورـ الـوـاسـطـةـ^(٥)ـ.

ولـتـوضـيـعـ مـفـهـومـ (الـنـصـ المـفـتوـحـ)ـ يـنـبـغـيـ استـبعـادـ الـخـلـطـ الـذـيـ يـلـتـصـقـ بـهـ بـسـبـبـ بـعـضـ الـكـتـابـاتـ الـنـقـدـيـةـ الـمـتـحـرـرـةـ مـنـ الضـوـابـطـ الـمنـهـجـيـةـ الـيـ أـخـذـتـ تـطـلـقـهـ عـلـىـ أـيـ نـصـ قـاصـدـهـ مـنـهـ أـنـ (الـنـصـ)ـ يـكـونـ

(١) صلاح فضل، *أساليب الشعرية المعاصرة*، ص ١٩٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٩٢.

(٣) صلاح فضل، *أساليب الشعرية المعاصرة*، ص ١٩٣.

(٤) ميجان الروبياني و سعد البازعي، *دليل الناقد الأدبي*، ص ٢٧٢.

(٥) أميرتو إيكو، *الأثر المفتوح*، ص ٧.

مفتواحاً من حيث نهايته ونافقاً من حيث أهدافه، فيكون على المتلقي إكمال هذه النهاية الناقصة وترميم هذا النقص في الأهداف.

وهنا مكمن الخلط؛ لأنّ مفهوم (الافتتاح) يعني أنّ المؤلّف يخلق شكلاً مُكتملاً هدف تدوّفه وفهمه، ثمّ يأتي دور المتلقي ليتفاعل مع النصّ ويمارس إحساساً شخصياً وثقافة خاصة تُوجه متعته في إطار منظور خاصّ به. وعملية الاستحسان نابعة من التّمتع بالعمل الفنيّ الذي يرجع إلى أنّنا نعطيه تأويلاً غداً جزءاً من النصّ. وهكذا نجد أنّ كلّ أثر فنيّ، حتّى وإن كان مُكتملاً ومغلقاً من خلال بنائه المضبوطة بدقة، هو أثر مفتوح بوصفه يُؤول بطرق مختلفة من دون أن تتأثر خصوصيّته التي لا يمكن أن تُختزل. ويرجع التّمتع بالأثر الفنيّ إلى أنّنا نعطيه تأويلاً وفتحه تفيناً ونعيد إحياءه في إطار أصيل^(١).

نجد مما سبق أنّ "إيكو" لا يرى الافتتاح ظاهرة خاصة بالأعمال الأدبية، وإنما الأعمال الفنية بشكل عام، ويرى أنّ العمل الفنيّ افتتاح تأويليّ قائم على التّواصل بين الكاتب والمتلقي. وقد جاء مفهوم (افتتاح النصّ) ليس فراغاً كبيراً كانت تعاني منه دراساتنا التقديمة. فمع ظهور هذا المفهوم تغير التقليد الذي كان سائداً الذي اعتاد على التفسير الأحادي الضيق وصار النصّ ميداناً خصباً للتأويل الذي لا ينفصل عن النصّ نفسه.

يذهب الناقد إلى أنّ تراكم الانحرافات، والإهمام، والتّضاد، في لغة "أدونيس"، وارتفاع نسبة الكثافة في التّخييل، والتّشتت في التّسخين يخلق درجة عالية من التّوتر البارز بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، الأمر الذي يؤدّي إلى غياب التجربة المعبّر عنها وارتسام خطوط تقريبيّة مُتضاربة على سطحها تسمح بتنوع التفسيرات والاحتمالات وبجعل القراءة عملية فرضية إبداعية يتمّ إجراؤها في حوار مُستمرّ متداخل مع النصّ المثير لتدخل مجالات دلالية^(٢).

ينبه الناقد على أمرين لا فَيْنَ للنظر، من الوجهة التقنية في التّعبير اللغوي، أوهما: آلية تعريب الدلالة عن طريق كسر النّمط المنطقيّ بالجمع بين الأضداد عند تشكيل الصورة؛ الأمر الذي يدفع القارئ إلى إعمال فِكْرِه في تتبع احتمالات الدلالة المعيبة للقبض على ما يتراءى له منها. والأمر الثاني: تكون مجموعة من المتاليات الصوتية الكفيلة، في سياق الشّعر التّعبيريّ، بتحقيق درجة قصوى من الغنائية

^(١) المرجع نفسه، ص ١٦.

^(٢) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص ١٧٥.

غير نمط تكرار الكلمات، ونمط الجار وال مجرور، ونمط الإضافة، وهذا يراكم عدداً كبيراً من التوازيات الغنائية البارزة، لكنها لا تقوى على توجيه استراتيجية النصّ، نظراً لفاعلية آلية التغييب الدلالي^(٥). واستناداً إلى ما سبق يصل إلى استنتاج خاصية جديدة في هذا النوع من الشعرية، وهي: مُثُّلة نتيجة مُلازِمة لدمير البنية التعبيرية على المستوى الدلالي، في شعر "أدونيس" تمثَّل في إبطال مفعول الغنائية التي تراكم على المستوى الإيقاعي^(٦). ويلفت الانتباه إلى أنَّ آلية تغييب الدلالة تطغى على الغنائية التي تعتمد على التكرار المتوقع، والتوليد الإيقاعي؛ ذلك أنَّ العبارات حين تصمم أفق توقع المتنقي وتتحدى منطقه تبلغ به درجة من التوتُّر يستحيل عليه بعد ذلك أن يتبع النغم الماءِ المناسب؛ لأنَّ "بُورة الاهتمام في عملية التلقّي لا يمكن أن تتوزع على نقطتين متخالفتين في الآن ذاته. وهذه حقيقة ثبتتها البحوث (الفيزيوسيكولوجية) المحدثة، الأمر الذي يجعل هناك تلازمًا بين انخفاض درجة النحوية في النص وتدني فاعلية مستوى الإيقاعي، وهذا يدفع الشعراً الحداثيين، بالضرورة، إلى تثير الشعر؛ إذ إنَّ انتشار الدلالة وتبدُّل نسقها الطبيعي يحول دون التأثير الجمالي للإيقاع الظاهر المرتبط بالأوزان المألوفة، بل قد يذهب إلى أبعد من ذلك في خلق تأثير مضاد"^(٧).

- ثانية (الحضور، والغياب):

استند الناقد إلى مقوله مهمَّة من مقولات الاتجاه الأسلوبيّ، وهي: (الإضمار) بدلاً من الذَّكر، غير أنَّ المشكلة الدلالية تبدأ عندما يراكم الإضمار ويذلِّل على فكرته بالاستناد إلى فكرة في الفيزياء الحديثة، وهي أنَّ هناك تصوُّراً محدداً للثقب لا يساوي مجرد الغيبة البسيطة للمادة، وإنما هو غيبة المادة في وضع بيئي يفترض وجودها. وفي هذا الظرف فإنَّ الثقب يبلو مادياً مُجسداً لدرجة أنه يصبح من الممكن قياس ثقله بطريقة سلبيَّة^(٨) ويركَّز على مجموعة من الاختراقات اللغوية، أو الانزياحات، التي تعتمد على الخلفية الدينية والميثولوجية المثقوبة — أو المغيبة — في النصّ؛ أي أنَّ الإطار الثقافي اللازم لتأويل نصوص "أدونيس" يمتلك بالاختلافات اللغوية والتدخلات المتجاوزة كافة المرجعيات^(٩).

^(١) المصدر نفسه، ص ١٧٧.

^(٢) المصدر نفسه، ص ١٧٧.

^(٣) المصدر نفسه، ص ١٧٧.

^(٤) المصدر نفسه، ص ١٧٨.

^(٥) المصدر نفسه، ص ١٧٩.

ويعتمد الناقد على تعريف "بول فاليري" للبيت الشعريّ، المحدد بأنه "توازن معجز، وشديد الحساسية، يقوم بين الطاقة الحسّية والطاقة العقلية للغة"^(١)، ويرى أنّ ما ينتابنا من شعور بحدّة الطابع الذهنيّ أمام شعر "أدونيس" يمثّل علامـة على احتلالـ هذا التوازنـ بينـ الطـائفـينـ الحـسـيـةـ وـالـعـقـلـيـةـ نتيجةـ لـتروـعـهـ الشـدـيدـ إـلـىـ منـطـقـةـ التـجـرـيدـ العـقـلـيـ.ـ ولاـ يـنـفـيـ النـاـقـدـ وـجـودـ عـنـاصـرـ حـسـيـةـ فـيـ هـذـاـ الشـعـرـ،ـ ولـكـنـهاـ تـأـتـيـ مـخـالـفـةـ النـُـظـمـ الإـدـراـكـيـةـ الـمـأـلـوـفـةـ،ـ خـاصـةـ فـيـ قـوـانـينـ الـحـسـ الـعـامـ وـالـمـوـقـعـةـ الـمـكـانـيـةـ الـبـصـرـيـةـ لـلـأـشـيـاءـ؛ـ إـذـ إـنـ تـدـاخـلـ الـمـحـسـوسـ،ـ وـانـقـطـاعـهـ،ـ وـحـاجـتـهـ الـلـمـحةـ لـإـعادـةـ التـرـمـيمـ العـقـلـيـ،ـ فـيـ مـحاـولـةـ جـمـعـ ماـ هـوـ مـغـيـبـ اـعـتمـادـاـ عـلـىـ الـمـعـطـيـاتـ الـحـاضـرـةـ الـمـتـقـاطـعـةـ يـلـغـيـ تـجـسـدـهـ الـحـسـيـ وـيـدـدـ طـاقـةـ الـوـضـوحـ الـنـاجـمـةـ عـنـهـ،ـ وـهـذـاـ مـنـ شـائـئـهـ أـنـ يـشـحـدـ الـطـاقـةـ الـذـهـنـيـةـ لـلـغـةـ عـلـىـ حـسـابـ إـمـكـانـاتـ الـتـصـوـيرـيـةـ الـفـاعـلـةـ.ـ وـلـاـ يـغـيـبـ عـنـ النـاـقـدـ أـنـ يـدـمـجـ الـجـانـبـ الـإـيقـاعـيـ بـالـجـانـبـ الـحـسـيـ وـصـوـلـاـ إـلـىـ اـسـتـتـاجـ أـنـ ذـلـكـ أـدـىـ إـلـىـ خـفـوتـ الـغـنـائـيـةـ فـيـ هـذـاـ النـوعـ مـنـ الـشـعـرـيـةـ التـجـرـيدـيـةـ^(٢).

- جـمـالـيـاتـ التـقـابـلـ:

يتـحدـثـ النـاـقـدـ عـنـ (ـجـمـالـيـاتـ التـقـابـلـ)،ـ الـتـيـ تـعـتـمـدـ عـلـىـ أـبـنـيـةـ تـبـعـ نـُـظـمـاـ غـيرـ مـعـرـوفـةـ عـنـ الـجـمـهـورـ قـبـلـ بـداـيـةـ التـالـقـيـ الـفـنـيـ؛ـ إـذـ يـعـدـ الـفـنـانـ إـلـىـ مـعـارـضـةـ مـنـاهـجـ نـمـذـجـةـ الـوـاقـعـ الـمـعـتـادـ كـيـ يـقـدـمـ حلـولاـ أـصـلـيـةـ يـرـاهـاـ حـقـيقـيـةـ،ـ وـيـنـقـلـ قـوـلـاـ لـ "ـلـوـقـانـ"ـ يـؤـكـدـ فـيـ أـنـ (ـجـمـالـيـاتـ التـقـابـلـ)ـ هـيـ الـتـيـ تـشـرـحـ الـطـفـراتـ الـأـسـلـوـبـيـةـ الـكـبـيـرـيـ،ـ وـإـنـ كـانـ بـنـاءـ النـمـاذـجـ الـمـوـلـدـةـ لـلـأـعـمـالـ الـفـنـيـةـ الـمـعـتـمـدةـ عـلـىـ مـازـالـ بـحـاجـةـ إـلـىـ عـملـ طـوـيلـ^(٣).

- التـنـاسـخـ:

رأـيـ النـاـقـدـ أـنـ "ـالـتـنـاسـخـ"ـ مـنـ السـمـاتـ الـأـسـلـوـبـيـةـ فـيـ شـعـرـ "ـأـدـونـيـسـ"ـ،ـ وـقـدـ أـشـارـ إـلـيـهـ عـبـرـ حـدـيـثـهـ عـنـ إـضـمـارـ الـحـوارـ الـخـفـيـ معـ الـتـصـوـصـ الـغـائـبـةـ الـكـامـنـةـ عـلـىـ تـخـومـ عـبـارـاتـهـ،ـ مـاـ يـعـرـفـ وـمـاـ لـاـ يـعـرـفـ؛ـ إـذـ إـنـ تـرـاـكـمـ الـتـصـوـصـ الـغـائـبـةـ الـتـيـ يـحـاـورـهـاـ،ـ وـهـيـ طـبـقـاتـ مـتـراـكـبـةـ سـمـيـكـةـ،ـ تـسـتعـصـيـ عـلـىـ الـإـدـرـاكـ الـعـفـوـيـ^(٤)ـ.ـ يـُـعـدـ "ـالـتـنـاسـخـ"ـ عـنـ "ـجـوليـاـ كـرـيـستـيـفـاـ"ـ أـحـدـ مـيـزـاتـ الـنـصـ الـأـسـاسـيـةـ،ـ الـتـيـ تـحـيلـ عـلـىـ نـصـوصـ أـخـرـىـ سـابـقـةـ عـلـيـهـاـ أوـ مـعاـصـرـهـاـ،ـ وـيـكـوـنـ "ـالـتـنـاسـخـ"ـ طـبـقـاتـ جـيـوـلـوـجـيـةـ كـاتـبـيـةـ تـتـمـ عـبـرـ إـعادـةـ استـيـعـابـ غـيـرـ

^(١) نـفـلـاـ عنـ صـلـاحـ فـضـلـ،ـ أـسـالـيـبـ الـشـعـرـيـةـ الـمـعاـصـرـةـ،ـ صـ ١٨٠ـ.

^(٢) المـصـدرـ نـفـسـهـ،ـ صـ ١٨٠ـ.

^(٣) المـصـدرـ نـفـسـهـ،ـ صـ ١٨٩ـ.

^(٤) المـصـدرـ نـفـسـهـ،ـ صـ ١٩١ـ.

مُحدّد، لموارد النّصّ، بحيث تظهر مختلف مقاطع النّصّ الأدبيّ عبارة عن تحويلات مقاطع مأخوذه من خطابات أخرى داخل مُكونٍ أيديولوجيٍ شاملٍ^(١).

ويعود اشتراق هذا المصطلح إلى الناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا" التي انطلقت، في تقديم المصطلح وتعريفه، من تحليل أعمال أستاذها الروسيّ "ميغائيل باختين"، وذهبت إلى أنَّ النّصّ الأدبيّ "ترحال للنصوص وتداخل نصيّ". ففي فضاء نصّ معين تتقطع ملفوظاتٌ عديدة مقططة من نصوصٍ أخرى وتتنافى^(٢)؛ أيَّ أنه "فسيفساء لا مُجانسة من النّصوص"^(٣). كما ذهبت إلى أنَّ "النّاص" سمة جوهرية في النّصوص الشعرية الحديثة التي تتم صناعتها عبر امتصاص نصوص الفضاء المتداخل نصيًّا الأخرى وهدمها في الآن نفسه^(٤).

- الدّوريّة: توصيف نموذج الزّمن عند "أدونيس"

يرى الناقد أنَّ الزّمن في شعر "أدونيس" يتّصف بخاصيّة جوهرية هي (الدّوريّة)؛ إذ إنَّ البدء يتّحتم بالختام في حلقة كُبُرٍ؛ دائريّة أو لولبيّة، في احتمالات أخرى. وتوصل إلى أنَّ بنية التعبير هي التي تتضمّن نواة الرّؤية، مؤكّداً أنَّ هذا ما يعني التّحليل المركِّز على منظور أسلوبيّ^(٥).

- التّكثيف والتّشتتُ:

من السمات الأسلوبية في شعر "أدونيس": (التّشتت والتّكثيف). ويُقصد بالتّشتت: أنَّ أصوات النّصّ مُبعثرة يجهد الناقد في إضفاء التّوحُّد والتّماسُك على نصّه، وقد يوصله هذا الجهد في اتجاه مضاد لنوع فاعليّة الشّعرية، وسبب ذلك التّشتت فقدان العلائق السببية والمنطقية، (مثل: ليس هناك فاعل موحد للمقاطع، ونتائج متعلقة لعناصرها)، وقد يأتي "أدونيس" بحملة فيها مجهول (تنصيص مثلاً)، فاقصدأ خلخلة ما يتّكون من سياق يفتح ثغراتٍ تزيد من إهام ما هو مبهم^(٦).

أما التّكثيف، وعدم الشّفافية، فمرده إلى فقدان التّماسُك الظاهري في النّصّ، الذي يترتب عليه تشغيل نوع من الفاعليّة الجمالية التي تختلف عما هو معهود في الشّعر العربيّ، ويستثنى الناقد نموذج

^(١) المصدر نفسه، ص ٢١٥.

^(٢) جوليا كريستيفا، علم النّصّ، ص ٢١.

^(٣) جوليا كريستيفا، علم النّصّ، ص ٢٦.

^(٤) المرجع نفسه، ص ٧٩.

^(٥) صلاح فضل، أساليب الشّعرية المعاصرة، ص ١٧٨.

^(٦) المصدر نفسه، ص ١٨٨.

«أبي تمام» من خصوصيّ التعبير فيه لمقاييس الفهم والتوصيل، التي ترى عليها المتلقّى عصوراً طويلاً على تنمية هذا الحسّ، والاتكاء عليه، والخروج عنه يضاعف من شعوره بكثافة النصّ، وعدم شفافيته. ولا تنجح جهود الإضاعة اللاحقة لكيفيات توليد المعنى وترابكه في تبديد هذه الكثافة؛ إذ إن التحليل والتأمل يتعميان، بطبيعتهما، إلى خطابات أخرى، في سياق تكوين الخبرة الجمالية بالبحث والدراسة، فيصبح التماس العلاقة بين العناصر المتصادمة، والكشف عن أبديتها العميقـة، لوناً من المهارة التي لا تنتقل بالأسلوب الشعريّ من دائرة إلى أخرى، بل يظلّ الموقف الجماليّ الغوريّ الأول هو الذي يدمع الشعر بطابعه ويحدد أسلوبه، وإن كان علينا أن نتعرّف على مظاهر هذا النّسق المختلف، وكيفية توظيفه في عمليّات التلقيّ^(١).

- الضّبط الذّاتي:

استند الناقد في تحليله إلى مفهوم (الضّبط الذّاتي) عند «لوغان»، وهو الذي وضع الخطاب الشعري في مقابل ثلاثة أنواع من (الضّبط الذّاتي)، الذي يعني شيئاً مُشاهاً لما يعنيه «ريتشاردرز» بفكرة الاستجابة الأصلية)، وهذه الأنواع هي: (الضّبط الذّاتي للغة — الضّبط الذّاتي للحسن العام — الضّبط الذّاتي لصورتنا المكانية البصرية عن العالم). وباختراق الشاعر هذه الأنظمة أو الأنماط المعروفة في الإدراك والفكر والكلام يصبح قصيده إلى العمل. وينشأ التعقيد في القصيدة حين تنتهي حمرة التّوقعات في النّظم المذكورة؛ إذ إنّ المعلومات الشعرية تتباين عكسياً مع التّوقع، كما يقول السيميون لو جيون^(٢).

- الصّيغ العَصيّة أو المستعصية، والصّيغ الطّيعة:

توقف الناقد عند السياق الدلاليّ وتوصّل إلى نوعين من الصيغ، هما (الصّيغ العَصيّة، أو المستعصية) و(الصّيغ الطّيعة). فالسياق الدلاليّ يقع تحت وطأة (الصّيغ العَصيّة) التي تقاوم طرائقنا في القراءة والتّأويل حسب قوانين الخطاب الشعريّ السائد، في حين أنّ درجة الانحراف تتضاءل في النوع الثاني وتقلّ معلوماتها الشعريّة طبقاً لما هو متداول في نظريّات الاتصال^(٣).

^(١) المصدر نفسه، ص ١٨٩.

^(٢) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص ١٩٦ — ١٩٧.

^(٣) المصدر نفسه، ص ٢٠٢.

• الأسس والمنطلقات:

يبعد من المفيد، قبل تفصيل الحديث عن الأسلوب التجريديّ، أن نشير إلى أنَّ الفرضية النظرية التي يقدِّمها الناقد، في دراسته تمهدًا لاختبارها تجريبيًّا، تقترح توزيع الأساليب التعبيرية في الشِّعر العربيّ المعاصر وجدولتها في أربعة توسيعات أسلوبية، هي^(٤):

- ١— الأسلوب الحسّي: وتحقق فيه نسبيًّا أعلى درجة في الإيقاع المتصل بالإطار والتّكوين كما يتميّز بدرجة نحوية عالية يقابلها انخفاض ملموس في درجَي الكثافة النوعية والتّشتُّت.
- ٢— الأسلوب الحيوي: وهو يرتكز على حرارة التجربة المباشرة المعيشة، لكنَّه يوسع المسافة بين الدالَّ والمدلول نسبيًّا لتشمل بقية القيم الحيوية.
- ٣— الأسلوب الدرامي: ويتجلى فيه، أساساً، تعدد الأصوات، والمستويات اللغوية، وترتفع درجة الكثافة، نتيجة لغبة التوتُّر والحرارة فيه.
- ٤— الأسلوب الرؤوي: وتحوِّل فيه التجربة الحسية إلى التواري خلف طابع الأمثلة الكلية، وهذا يؤدِّي إلى امتداد الرموز في تخلبات عدَّة، ويفتر الإيقاع الخارجي بشكلٍ واضح، ولا تنبع فيه أصوات مضادة.

• الإجراءات المنهجية:

ذهب الناقد إلى أنَّ الحفاظ على المسافة الحيوية الازمة بين المنهج والنص الشعري دفعه إلى ترك التطبيق مفتوحًا، وهذا أفضى، بدوره، إلى القيام بإجراءين نقدَّيين، قام الإجراء الأول على توزيع الأساليب الشعرية على مدارين، أحدهما يشمل الأساليب التعبيرية المتعددة، من حسية، وحيوية، ودرامية، ورؤوية، والتجارب التي تنتقل بين هذه المستويات، وضم الإجراء الثاني عدَّا من الأساليب التجريدية، التي ظنَّ أنها تتراوح بين الاتجاهات الكونية والإشرافية. غير أنَّ القراءة النقدية للنصوص الشعرية المعاصرة قد أسفرت عن نتيجة مخالفة؛ إذ إنَّها أثبتت هذه الأساليب التعبيرية، لكنَّها لم تغُلَّ على غطٍّ تجريديٍّ واحد مثله الشاعر "أدونيس"، وفي مقابل ذلك وجد أنَّ هناك اتجاهًا ثالثًا يقوم على المرجِّ بين التعبير والتّجريد^(٥).

(٤) المصدر نفسه، ص ٣٤ — ٣٥.

(٥) المصدر نفسه، ص ٧ — ٨.

وتتبّع الناقد إلى ضرورة الحفاظ على مُنجزات علم النصّ، التي لا تُجيز تقطيع أوصال القصائد بالاعتداء على أبنتها الكُبرى، والاكتفاء بشرارات يسيرة منها في الاستشهاد؛ لذلك آثر استحضار القصائد كاملاً، ومقاربتها ندياً، بطريقة تستوعب أبرز مكوناتها وتلتقط أهمّ أبنتها التعبيرية^(١).

وأدرك استحالة التصدّي لأساليب الشّعرية العربية المعاصرة جمِيعها، وضرورة اختيار الأنماط البارزة منها، وهذا ما دعاه إلى الاكتفاء بشعراً تعبيريَّن عدَّه، هم: «زار قبَّاني» نموذجاً للأسلوب الحسِّيّ، و«بدر شاكر السيَّاب» نموذجاً للأسلوب الحيويّ، و«صلاح عبد الصبور» نموذجاً للأسلوب الدراميّ، و«عبد الوهاب البياتي» نموذجاً للأسلوب الرويويّ، ثمّ «مُحمود درويش» علامَةً على إمكانية التحوُّل بين مختلف هذه الأساليب. وفي الجانب التّجريدي رأى أنَّ «أدونيس» يقف وحده تقريرياً، أمّا في التيار الثالث فقد اختار «سعدي يوسف»، و«محمد الماغوط»، و«محمد عفيفي مطر»؛ لما يمتاز به كُلُّ واحدٍ منهم من نهجٍ خاصٍ في الجمع بين التعبير والتّجريد، وهذا أدى إلى إغفال شعراً كثرين، لا يقلُّون أهميَّة عنْ اتسَع البحث لهم^(٢).

- أسلوب «أدونيس» في توظيف الأقagne:

ناقش «صلاح فضل» أسلوب الشّاعر في توظيف الأقagne، التي تفرّد بها عن باقي الشعراء التعبيريين، برفع بيارق التّصوف على طول مسيرته الشّعرية، مبيّناً أنَّ الشّاعر يُسقط ملامحها الأسطورية والتّاريخيَّة، ويُحيِّلها على أصداء بعيدة تضيع منها السمات الداللة ولا يبقى منها سوى بعض الخطوط التّجريدية المبعثرة. وقد يعمد، في بعض الأحيان، إلى عكس دلالتها المتجلّرة في الثقافة القديمة، عن طريق التّضاد، رغبةً منه في استثنارة المتألق، وحفره على التأمل بدلاً من الاسترجاع والتحقُّق^(٣). ومن تلك الأقagne: قناع «مهيار»، وقناع «صقر قريش» وغيرهما، ويجد أنَّ مجموعة القصائد التي تتصل بقناع «صقر قريش» تمثل أقرب نقطة اتّخذها «أدونيس» من الشّعر التّعبيريّ، الأمر الذي جعلها أقرب إلى إعجاب النقاد الأيديولوجيَّين والمتألقين، وتقدم نموذجاً للأسلوب «أدونيس» في مقاربة التجارب ذات الرّصيد التّاريخيّ وكيفيَّة تبديله، وتغييشه، وقلب دلالته؛ لأنَّ التّاريخ، بطبيعته، يمثل أقوى مظهر للأدلة؛ إذ يتجلّى فيه، عادةً، الضمير القوميّ وصورة الذّات الجماعيَّة^(٤).

(١) صلاح فضل، *أساليب الشّعرية المعاصرة*، ص ٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٨٣.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٨٣.

- قناع "صقر قريش":

ذهب الناقد إلى أنّ قناع "صقر قريش" غنيّ بدلالة؛ ذلك لأنّ قصة (عبد الرحمن الداخل) الذي فرّ من مخالب العباسين، وأسس ملكاً أموياً في الأندلس، ترتبط بشبكة دلالية مُعقدة، خيوطها البارزة تكون من البطولة، والسلطة، والعروبة، إلى جانب نموذج المغامرة والدهاء والحنين إلى الوطن، فكيف عمد "أدونيس" إلى تفعيل قصته في سياقه المخالف هذا الاتّجاه؟ وكيف أعاد أدلجتها، وهو المتمرّد، أساساً، على الأيديولوجيا السائدة في العروبة والسلطة؟ كيف سيقوم بتشعيرها بعد كسر هذا الإطار؟^(١)

يناقش الناقد القناع في "فصل الأشجار"، وتحديداً "مرثيات الصقر وشواهد قبره"، ويرى أنّ^(٢):

- ميزة المرثية أنها تنطق بصوت التاريخ المحايد.

- العنوان الذي يختاره لكلّ مقطع من مقاطع الصّر يتضمنّ كلمة واحدة مُكرّرة، هي كلمة (شجرة)؛ أي أنه يفقد وظيفته في التسمية الفارقة، فيكتسب نسبة عالية من التفريغ والتجريد، باستخدام مفردة باللغة التّحديد والتّجسيد.

- مفردة (شجرة) لا تكاد تربطها أيّة علاقة نوعية بالمراثي العربية، وإنّما هي فلذات من عالم "أدونيس"، التي تصنع سياقها، وتكون شفراها، و"لا تقول" معناها.

- التسمية تتنازل عن وظيفتها في التعريف؛ أي أنها تحول من "عبارة" لها مقابلها الخارجي طبقاً للشفرة اللغوية إلى "إشارة" شعرية رمزية تخضع للتّأويل.

- أبرز خاصيّة تعبيرية في هذا المقطع تمثّل في صياغته طبقاً لنموذج (بنية التوالد المتكرّر)، فهو يتكون من جملة واحدة مُطولة، تداخل حلقاتها المتشابكة بشكل يُفضي إلى التضخم والتّعديد، كما يحدث في أسلوب السرد الشعريّ، وكما نرى في التعبيرات القرآنية الشهيرة عن السنبلة والحبّات، أو النور والمشكاة، فالجنر التوليدي للصياغة واحد.

- لا يليث هذا النسق البنويّ في التكاثر أن ينقطع في القصيدة عند الحين الرّاقد في سرير الفضاء عندما يصبح (ساحر الأنين) فيتّخذ السرد مُنعطّفاً آخر؛ إذ يفرّ من (غابة الرماد)، ومهما حاول نقاد "أدونيس" من التماس بين منطقية معقوله في صميم هذه الإضافة، وأمثالها، اعتماداً على فكرة

^(١) صلاح فضل، *أساليب الشعرية المعاصرة*، ص ١٨٣.

^(٢) المصدر نفسه، ص ١٨٤ - ١٨٥.

تفاعل الأخضر واليابس، أو أسطورة الفينيق وتجددُه وبعثه بعد فنائه، فإنّ الخاصيّة الدلاليّة التي تظلّ مائلةً للعيان هنا هي "التناقص" غير المفروض في الحسّ العامّ، وهي خاصيّة مقصودة شعريّاً، تترتب عليها نتائجها الوظيفيّة في فاعليّة التركيب الجماليّة.

ويرى في هذه العبارة تكراراً لعنوان (جنة الرّماد) في قصيدة (زهرة الكيمياء)، ويصل إلى أنّ "نموذج الجنة والجحيم يمترجان هنا ويصوغان خلفيّة ميشيولوجيّة للتصوير الشعريّ، تغلب عليهما السمات السلبية؛ إذ يفقد كلّ منهما ملامحه المتصادّة، ويندغم في الطرف المقابل له؛ أيّ أنّ ما يحدث هنا، في حقيقة الأمر، إنّما هو انتهاك لشفرة التّمايز في الأعراف القائمة بين الجنة والجحيم دون تكوين محدد لشفرة بديلة" (١).

إنّ التّحرر من جملة الأسواق الأيديولوجيّة، سواءً أكانت تاريخيّة أم معاصرة، هي طريقة "أدونيس" في تكوين أسلوبه التّجريديّ، فهو يعمل على تحضير اللغة بطريقة متميّزة، تفصلها عن ماضيها الجماعيّ قدر الإمكان، ويتمّ هذا الوعي بطريقة واعية، ويساعد المجاز والرمز في إعادة التّشفير اللّغويّ.

وفيما يخصّ الرمز، ثمة فارق أساسيّ بين استخدام التّعبيرين والتّجريديّن له. فالرموز ملائمة للأعراف الشعريّة والتّجارب الحيوية عند التّعبيرين، بينما تجدها خارقةً هذه الأعراف، وملغية الواقع النفسيّ والاجتماعيّ، المعبر عنه عند التّجريديّين (٢).

يصل الناقد إلى نتيجة ثبّتها الدراسات اللغوية المستقصية أسلوب "أدونيس"، وهي أنّ استخدامه اللغة يتمثل في خاصيّتين أساسيتين، تمضيان في اتجاهين متعاكدين، هما:
 ١— تفجير الجملة الشعريّة بتضخيم مُكونها؛ إذ يتعدد الفاعل للفعل الواحد، والمفعول به، والصفة، والحال والظّرف.

٢— التقاء مكونات لا يلتقي بعضها مع بعض في لغة العرب، مثل: (زهرة الكيمياء)، و(إقليم البراعم)، و(غابة الرّماد)، فهي مكونات تنتهي إلى عوالم متباينة في الزّمان والمكان؛ أي (الجمع بين المتنافرات)، وقد مثل هذا الاتّجاه خطوة مديدة في طريقة التّفكير الشعريّ العربيّ في الانتقال من الإدراك الحسّيّ العام للعالم إلى الإدراك المفهوميّ (٣).

(١) المصدر نفسه، ص ١٨٥.

(٢) صلاح فضل، *أساليب الشعرية المعاصرة*، ص ١٨٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٨٧.

وتوصل الناقد، عند دراسته (جماليات التقابل)، إلى أنّ شعرية التجريد عند "أدونيس" تُعدُّ نموذجاً جلياً لهذا النوع من الجماليات في الأدب العربي المعاصر، وهذا ما يفسّر إصرار الشاعر على عدم ربط فكرة الحداثة بالزَّمن، وإعلانه قرباته من بعض الأسلاف الذين يختارهم من الماضي العربي وال العالمي ويؤثّرهم على المعاصرين له؛ لأنّهم ينتمون إلى هذا النوع من الجماليات^(١). ويخلص الناقد إلى التائج الآتي:

- يتبنّي رأي الناقدة "حالدة سعيد"^(٢) القائل: إنّه ليس لقصيدة "أدونيس" هندسة ثابتة؛ لأنّها دفعّة أو حركة، وليس لهذه الحركة بداية أو نهاية؛ إذ لا ترتبط برباط مُتجانس، ولا برباط التواتر، أو برباط السبب والنتيجة.

- يُواافق الناقدة "أسيمة درويش"^(٣) في أنّ قصائد "أدونيس" وحدات احتمالية، وهذا يؤدّي إلى "استحالة توزيعها إلى مقاطع شعرية محددة تدرس المقطع تلو الآخر؛ لأنّ للقصيدة بناءً هلامياً لا يسمح بإعادة تشكيل الجُمل والنَّصّ فحسب، بل بإعادة تشكيل المقاطع الشعرية نظراً إلى طبيعة بنائها الاحتمالية". وبالعودة إلى قصيدة "مرثيات الصقر وشواهد قبره" يرى "فضل" أنّ الحركة غير مبنية، بل إنّها مؤجلة لتعزيق الطَّابع الهمامي عن قصد، فالمقطع يشمل عنصرين يرتبطان بالصقر، وهما: (الغريب المسافر)، و(نخلة الكآبة)^(٤).

وقد قام بقراءة قصيدة "هذا هو اسمي" التي عدها مثلاً على ذلك النوع من القصائد التي تتداخل فيها نصوص إسلامية، أو خطابات عربية، قديمة أو حديثة، ونصوص أوروبية حديثة، على مستوى الخطاب الديني والثقافي السياسي، الأمر الذي يجعل الدخول إلى عالم هذا الشعر مشروطاً بقدرتين، هما:

- المعرفة بال מורوث الشعري والثقافي الموظف فيه.

^(١) المصدر نفسه، ص ١٨٩ - ١٩٠.

^(٢) حالدة سعيد، حركيّة الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، ص ١٠١، نقاً عن صلاح فضل، أساليب الشّعر المعاصرة، ص ١٩٠.

^(٣) أسيمة درويش، مسار التحوّلات: قراءة في شعر أدونيس، ص ١١٣، نقاً عن صلاح فضل، أساليب الشّعر المعاصرة، ص ١٩٠.

^(٤) صلاح فضل، أساليب الشّعر المعاصرة، ص ١٩٠.

- القدرة على تأويل النصوص، وإقامة التعالق بين السياقات المختلفة^(١).
- وخلص الناقد، من وراء ذلك، إلى أهمية اللغة في الشعر التجريدي؛ إذ إنه ذهب إلى الآتي:
- لم يعد الشعر التجريدي الحداثي تجربة في الحياة، بقدر ما أصبح تجربة في اللغة، وعملاً في الثقافة.
- إن الأقنعة التاريخية والأسطورية التي يستحضرها الشعر التجريدي الحداثي لا تلبث أن تتلاشى، وتضيع كما تضيع السياقات التي يقطع منها إشاراته ورموزه، ولا تبقى سوى عملية تثوير اللغة مصدراً منظماً لجمالية هذه الشعرية.
- نمو علاقة طردية واضحة بين حالات تغييب تجربة التعبير عن الواقع، وتثوير اللغة في الشعر، بحيث تصبح اللغة برموزها وإيقاعاتها المخصوصة بنظائرها المشعة هي التي تمثل بؤرة الاهتمام في العملية الإبداعية، الأمر الذي يؤدي إلى غياب عمليات التعبير، ولا يبقى منها سوى شذرات متقطعة، وربما أدىت هذه العلاقة إلى تكرис المتأهله، وتوسيع دائركها^(٢).

- رمز الحجر:

عندما يقوم الناقد بدراسة أحد نصوص «أدونيس»؛ ليقوم بإجراء تطبيقي على ما يذهب إليه من مفاهيم نظرية، فإنه لم يعمد إلى مقاربة هجه في أسلبة التصوف تجريدياً في القصائد التي يستحضر الشاعر فيها عوالم أسلافه الكبار (مثل النفرى، وابن عربي، والحلّاج)، وحجه في ذلك أن أدبية التعبير الصوفي، في مثل هذه النصوص، تطفى عليه؛ الأمر الذي يدفع القارئ إلى أن يتورّم بأنه قد أوشك على الاستغراق لغوياً في التجربة اللغوية العاشقة، وإنما يختار مقطعاً شعرياً بعيداً عن ذلك، نسبياً، من منظومة (وجه الحجر)، بعنوان (الأحجار)^(٣).

يقوم الناقد بتفتيت النواة الدلالية لكلمة (حجرة) وتحديد متقابلاها وصولاً إلى الطاقة الشعرية المختزنة فيها، ويلاحظ، في هذا المقطع، الأمور الآتية:

^(١) صلاح فضل، *أساليب الشعرية المعاصرة*، ص ١٩١.

^(٢) المصدر نفسه، ص ١٩٢.

^(٣) المصدر نفسه، ص ١٩٤.

- توالي الجمل، الأمر الذي يدعو إلى الظن أن الأفعال المتوازية، والفواعل المتقابلة تكون نصاً دلاليًا متشاكلاً ومتبادلًا؛ ليصل إلى أن الفواعل تظل متبااعدة بين طرفين، الأول: صلد (حجرة وجدران)، والثاني: ذائب يميل إلى الحياة (الزهرة)؛ أي بعد الشهي الحنون الذي يتغير في الإنسان^(١).

- يرى، عند ذلك، أن رمز الطرف الأول (الحجرة) ينبغي له أن يرق ويسلل ليقترب من المجال الدلالي الثاني، عندئذ لا تغدو الحجرة حجرة؛ ذلك أن الشاعر يعيد تشفير الكلمة ليسند إليها دلالة رمزية. من هنا فإن الشاعر يقوم بتشفير الرموز اللغوية، فالحجرة يمكن أن يقصد بها (الزهرة)؛ إذ إن هذا الأسلوب هو أحد أساليب المتصوفة بالتسمية بالتضاد والتوارد^(٢).

- إن لغة المقطع "ذهبية"، مثل لغة الصوفية، تتصل بأغوار ما قبل التاريخ، وتصطعى الرمز المتدرج، وتقوم بالتعديد المترافق للأفعال المستندة إلى جمع المتكلّم بإيقاع راقص طروب. ويربط هذا المقطع بريح الحال راقص الذي يتراءى لنا في هذا المشهد؛ إذ يُعنى الحجر في رمزيته وتأييه على التأويل القريب^(٣).

- يرى الناقد في تحليل الصورتين الدلاليتين الآتيتين: (الحجر سرة)، و(المرايا موعد) أن السرة مجمع التحقيق، وملتقي عملية التوالي. وعطف الجملة الثانية على الجملة الأولى يجعل الحجر مرآة موعد، فيصبح المنتهي مثل نقطة الانطلاق. يفتح حينئذ على آفاق أبعد وأشهى بكثير مما كان يشفّ عنه المقطع الأول، لكن النتيجة الدلالية التي يمكن أن تخلص إليها تظل سلبية؛ إذ لا يمكن لرمز الحجر أن يستقر على مدلول واحد مُعيّن. لقد أصبح بالقطع شعريًا ليس له مرموز مُشفّر، بل أحد يضرب فيه المعنى ليشير إلى كل شيء ولا شيء على التحديد^(٤).

استند الناقد في تحليله (رمز الحجر) إلى مفهوم (الضبط الذاتي) عند "لوغان"، فهو يرى أن الشاعر يقدم معلومات جديدةً عن تصور الحجر التجريدي؛ إذ إنها تمضي في اتجاه مُضاد للضبط الذاتي في الحس العام وفي صورتنا المكانية البصرية عن العالم؛ أي أنها ضد قانونية الدلالية، على وجه الدقة، وليس هناك تجربة حيوية خارج اللغة يتم التعبير عنها، ففترض احتمالها التي تحدّ من حرية التأويل، وليس هناك أيديولوجيا مذهبية ولا فلسفية تحصر المعنى وتنفي إطلاقه وتجريده. ولا يوافق الناقد ما

^(١) المصدر نفسه، ص ١٩٤ — ١٩٥.

^(٢) المصدر نفسه، ص ١٩٥.

^(٣) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص ١٩٦.

^(٤) المصدر نفسه، ص ١٩٦.

يذهب إليه بعض الباحثين من أنّ الشاعر يؤمّن بالتناسخ، لأنّه أيدِيولوجيا التّحول. فالتناسخ عقيدة دينية تقف ضدّ حرّيته وضدّ حرّيتنا في التّأويل^(١).

وتتمّ عملية التّشفير الثانية لكلمة (حجر) خلال تلقّي النّصّ، بالتّواطُؤ مع كُلّ متلقٍ على حدة، فهو تشفير سريّ، وشعريّ أيضاً، وهذا هو قيده الوحيد؛ إذ إنّ تبادلات الحجر مع الزّهرة والإنسان والشّاعر والخلق بالتّوازي هي الوسيلة الوحيدة التي تُوقظ شعورنا تجاهه. وقد أبرز هذا التّشفير الثاني حقيقة (حجرية الحجر)، ولكي نفهم صورة هذا الحجر أكثر علينا أن ننتقل إلى أعلى مستويات التّجريد؛ إذ تبجّس دلالته، بوصفه تصوّراً مُحصّناً^(٢)، ثم ينتقل إلى المقطع الثالث، ويرى أنّ عبارة (حجر يجمي هدّ الجبل) يُخالف التّوقعات؛ إذ كان من شأنه أن يجمي بطنها أو جنبيها. ولفهم هذه العبارة لا بدّ من تصوّر أهمّ أنواع الحماية، بوصفها تأمّن المستقبل الغذائيّ للطّفل، ولا سيّما عندما يقترن الحجر بحماية النّهد. فقد يتهدّد به (يتحجر)؛ أي يمتنع عن درّ البن، وعندما تأتي الجملة الثانية (حجر يسكن) تُعيد تنشيط السّيّاق السابق، فتجعل الحجر يسكن وجدًا مُشبّهاً الوجد الصّوفي^(٣)، وهذا مُخالف للتّوقع أيضاً، خاصةً حين يترنّح في أهداب الشّاعر ثم يتحول للشّاعر بفعل كيمياء سحرية إلى حلم يسكن في جفنه أو يُثقله. وقد قللّت فكرة السّحر من تعارض النّسق الرّمزي مع الحسّ العام الذي يتقدّم السّحر ويعرف بواقعيّته، كما يُعرّف بالشّعر الذي يستثنى. غير أنّ النّظام الثاني، وهو صورتنا المكانية البصرية عن العالم، يستعصي عليه توسيع هذا الاحتراق. وعلى الرّغم من هذا فإنّه ليس بواسع المتلقّي أن ينفادي الشّعور بالافتتان والدهشة أمام ثورّات الحجر. فقد قال المقطع أشياء كثيرة دون أن يقترب من استكناهه أو فكّ شفرته، فهو لم يعرّفه عقلياً، لكنّه اقترب منه وجداً، فصارت بينهما ألفة وقرابة حميمة وتاريخ مشترك، وصار له الحقّ في تأويله على هواه، و فعل مثل الصّوفية عندما ترك القصيدة فيه — خاصةً بأنساقها التّنحوية المتوازية — مباعدة بينه وبين ما كان يعرّفه عن الحجر من قبل، لكنّ قوانين إدراكه العالم لا يمكن أن تعطل تماماً؛ إذ ما زال الشّعور المسيطر عليه هو الحيرة، فيتساءل: هل يستجيب له المقطع التالي فيهديه دليل الهدایة في متاهة الرّمز؟^(٤)

(١) المصدر نفسه، ص ١٩٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٩٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٩٧.

(٤) صلاح فضل، أساليب الشّعرية المعاصرة، ص ١٩٨.

ويلاحظ الناقد قبل الانتقال إلى المقطع الرابع، والأخير، غلبة الإيقاع الراهن المتمثل في الوزن من ناحية، وتكرار أنماط البني التحويّة بانتظام، وتكرار جملة الإضافة للشاعر ثلاث مرات، من ناحية أخرى، فعلى الرغم من هذه العناصر الإيقاعية الغنائية فإنه ليس بوسعنا أن نحفظ الأبيات؛ لتشتت نسقها الدلاليّ، واستعصائه على الضبط الذاتي اللغوّي هذه المرة^(١).

تحول الحجر إلى معجزة نبوية في المقطع الرابع، وقد حطم الأعراف خارجاً على الحسّ العام، وعلى طرائقنا في الإدراك البصري والمكان للعالم، ترميه بندقية التقاليد الشعرية واللغوية، ويرى الناقد أنه لا مفرّ من العودة إلى البنية الكونية العليا في البعث والتّجدّد، دون تناصح جسديّ؛ ليتمكن من استشراف أفق النصّ العريض، كما يرى أن الاختراق أصبح أخفّ وطأة عندما التمع سطح النصّ صقيلاً، بوصفه، في نهاية الأمر، مرآة، نفذت إلى ذاها في تجربة منبثقة ومكثفة، أمّا اللغة فقد صنعت إيقاعها الخاصّ، ولم تتكمّل على ثوذاج مسبوق، وهي تُقيم علاقتها الجديدة بين الدوال المؤكدة والملولات المحتملة، في لعبة التشفير الحرّ الموازي للتشفير الصوقيّ، والمتداخل معه أسلوبياً، مع استقلال عن عالم الغيبيّ وإيقاعاته التحويّة^(٢).

- هو المشار إليه:

تبلغ قصيدة (سيمياء) المطلولة أكثر من مائة وعشرين صفحة في نهاية أعماله الكاملة، طبقاً للطبع الرابعة التي اعتمد عليها الناقد، وهي مليئة بالعناوين الفرعية؛ من رقاع وفواصل وتعازيم وأحلام وأسرار، غير أنها غير مبنية؛ إذ لا نكاد نعرف نظام مقاطعها، ولا نحسب الشاعر يضع مثل هذا النظام في اعتباره، ويرى الناقد أنّ فرضية النّظام لا تبدو مناسبة لهذا النوع من الشعرية، ومع ذلك فإنّ تغيير الترتيب الزمني لللّوائح في الأعمال الكاملة حتى تكون هذه القصيدة بالذات في خاتمتها، ربما كان أمراً يقصده الشاعر في إقامة تراتبية لنوعية أشعاره؛ لذا يعمد الناقد، امتنالاً لنسق الدراسة، إلى قراءة طرف من مقدمتها فحسب؛ وذلك لمحاولة استجلاء المشار إليه فيه، وهي مهمة يسيرة بعد أن رأينا كيف أحكم إطار المرأة، وتمّ صقل سطحها الشعريّ حتى تشفّ، بسيميائتها القديمة الجديدة، عن مُشار إليه لا تكاد تخطئه العين^(٣).

(١) المصدر نفسه، ص ١٩٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٩٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٠٠.

حاول الناقد استجلاء المشار إليه في قصيدة (سيمياء) المطولة التي تختلف إيقاعياً عمّا اختاره من قصائد سابقة، متوصلاً إلى اختلاف شعر «أدونيس» إيقاعياً عن المأثور لدى جميع الشعراء. ويلاحظ أنّ الإيقاع قد أصبح إشكالياً عنده؛ إذ تكاد تبلغ الكتابة التثريّة لديه؛ من قصائد وإشارات وفقر مُتضمنة، فرابة النصف من مجموع أشعاره. ويرد سبب اهتمام الشاعر بهذه الكتابة التثريّة إلى كتابات المتصوفة وكتب السحر والسيمياط القديمة وقصيدة التّنّر الأوروبيّة، وخاصة الحدائّية والسوّرياليّة التي تضيع فيها فتّة الإيقاع الظاهر^(١).

ورأى «فضل» أنّ افتقاد انتظام الأوزان في شعر «أدونيس» يُسهم في تحفييف حدة التوتر بين طرفي الأبنية الموسيقية والدللية، على عكس ما هو متوقّع؛ إذ إنّ نسبة كبيرة من هذا الشعر الذي يتكسر فيه الوزن عمداً تستشعر درجة أعلى من الانسجام، ويصل إلى أنه نموذج إيقاعيّ مغاير يخترق شفرة الوزن؛ لتوظيفها بنصب شفرة أخرى، مازالت تتطرّأ إمكانية ضبط معاملاتها، ويرى أنّ انحراف الإيقاع مراوحة وتحفيز وبحث مباطن للتجربة الشعريّة ذاتها، وتعزيز لبقية مستويات الغياب بالتنّقّب الموسيقيّة^(٢).

- الربط بين الإيقاع والمعنى:

يقارب الشاعر عالم الكيمياء القديمة — قرين الكيمياء في قصيدة المطولة (سيمياء)، وقد كان دخوله هذا العالم من باب الحدائّية الغربية، وخاصة عند الشعراء الفرنسيين، ولاسيما الشاعر «رامبو» الذي تحدث عن كيمياء اللغة، متّأثراً ببعض الكتابات القديمة في الكيمياء والسحر والعرفة، مرتكزاً على لون الحروف الصوتية، وشكل كل حرف ساكن، وحركته. وقد تمكن، بفضل الإيقاعات الفطرية، من اختراع لغة شعرية يمكن أن تصبح في متناول الحواسّ جميعها، وقد قادته شهرة ابتكار النغم إلى تجاوز النغم المنظوم المستقرّ في الأعراف الشعريّة، ومن ثمّ خلق سياق موسيقيّ جديد يندغم مع السياقات الدلالية ويعزّزها^(٣).

يرى الناقد أنّ السياق الذي يحكم هذا المقطع (الأوروبيّ) يجعله شديد الارتباط بمجموعة القصائد السابقة عليه التي تأخذ عنوان (الجسد)، ويستنتج من هذا الأمر أنّ الشروع في نصّ جديد لا يمثل، عند «أدونيس»، انقطاعاً عمّا سبقه، ولا يتطلّب اتصالاً بين وحدات النصّ ذاته؛ أي أنّ حدود النصّ تظلّ

^(١) صلاح فضل، *أساليب الشعرية المعاصرة*، ص ٢٠٠ — ٢٠١.

^(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠١ — ٢٠٢.

^(٣) المصدر نفسه، ص ٢٠٢.

زئبيّة تحتمل قراءاتٍ وتفكيكًا كثيرة، مثلها في ذلك مثل حدود الجملة غير المرقومة بعلامات الفصل والوصل^(١).

- الصيغ العصبية:

- إنَّ معظم الصيغ العصبية هي من قبيل الإضافة، أو ما في حكمها، وتتميز كلَّ صيغة منها بدرجة منخفضة من التحويّة، نظرًا ل حاجتها إلى جهد تأويلي يُدرجها في السياق الدلالي، لكنَّ الجهد الأكبر يتمثل في إمكانية العثور على البنية العميقه الموحدة لدلالاتها كلُّها، والمجمعة لشتاها، ولا يتَّسَعُ ذلك إلاَّ بعد استيضاح العلاقات المائة بين وحداتها التعبيرية الكلية^(٢).

- عدم اتساق المقامي لصوت القصيدة، بما يؤدِّي إلى انتظام مجال خبرته البصرية؛ إذ تقوم الصيغ العصبية بتعزيق التشكيلات التصويرية، الأمر الذي يدفع بالمتلقِّي إلى الشعور الحاد بتمرُّك الحديث حول (الأنما)، غير أنَّ احتمالات المتلقِّي تخيب في نهاية القصيدة، ولا ينجح في تكوين التوقعات^(٣).

- إنَّ "أدونيس" شغوف بالتجريب، كما هو مُولَع بالتجريب، ولا يحتاج إلى مجرَّد قراءة بقدر ما يحتاج إلى تأمل ومشاركة في لعنة الشعر، وقصيدته ليست مُوحَّدة الشفارة، جاهزة الدلالة، بل على المتلقِّي أن يتأوَّل في كلَّ خطوة القول الذي فقد عفوَّته، وشغلَ كثيراً بذاته، وأصبح كتابة شديدة المراوغة والتَّرْبُص^(٤).

- يعمد الشاعر إلى إجراءات لاعبة، لا يتخذها لكشف حالة نفسية، أو موقف إنساني يجد معادله الموضوعي في الخارج كما كان يطمح التعبيريون، وإنما تنصب على محاولة الانفلات؛ لاختطاف شيء من بريق الكتابة المنعكسة على ذاتها؛ لمحاولات الإمساك باللهب الشعري، والعبث بحرارته المتضاعدة^(٥).

- إنَّ المشار إليه، على الأرجح، هو عالم الشعر، وتبادل مواقع العالمين هو النتيجة الأولى للقراءة بتوحيد الشعر والشاعر، على أنَّ الخبرة، التي يتم استقطارها واعتصارها هنا، إنما هي خبرة

^(١) المصدر نفسه، ص ٢٠٣.

^(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠٣.

^(٣) صلاح فضل، *أساليب الشعرية المعاصرة*، ص ٢٠٣ — ٢٠٤.

^(٤) المصدر نفسه، ص ٢٠٤.

^(٥) المصدر نفسه، ص ٢٠٤.

الكتابة، ووعيها بذاتها، الأمر الذي يُباعد مسافة المتألق من المبدع الذي لا يكُف عن الدوران في دوّامة الصغرى، وهو يحسب أنه في مركز الكون، وينصب نفسه إلهًا على عرشه، إنه يحكى سفر تكوينه بأشكال مختلفة، بلغة غير سردية^(١).

- يُعيد الشاعر إنتاج قصص التكوير، والطوفان، والقيمة، لحساب ذاته، مستثمرًا عدًّا كبيرًّا من الصور والرموز الميثولوجية والدينية، فالفراشة هي الروح في الوجود الشعري الإسلامي، والجسد هو المسرح في الميثولوجيا المسيحية، وقد خلق من طين في القرآن، ومن نكهة خشب الورد التي تفوح بالاحتراق في البوذية، بالتالي حتى نهاية المقطع، وهو يتَّكئ على منظومة المعتقدات المتباينة المتصلة بخلق البشر، وقيامتهم، لكنه لا يترك فضاءً كبيرًّا للرموز له، بل ينص على إنسان متُّعين تردد بين هواء دمشق وقرية قصَّابين الجبلية، هو «أدونيس» ذاته^(٢).

- يُفضي النص إلى انتطاع واهم، هو خروج أسلوب الشاعر من التجريد ودخوله في التجسيد، فليس المهم هو تحديد المشار إليه في إجماله، ليس المهم هو إقامة البُّورة حول الذات، بل المهم هو ما يريد أن يقوله عن قصة تكوينه وقيامه، وهذا ما لم يتَّجسِّد بأي حال، بل تقوم مجموعة متواالية ومُتَكاثرة من الصعوبات بتحقيق إيمانه وتعزيق فهمه، بعضها لغوي، والآخر سيميولوجي^(٣)، اللغوي: الفاعل في الأفعال (بدأت، حككت، رسمت) هو صوت القصيدة الخالق، والمفعول به هو نفسه كما يتضح في آخر الجمل، مثل: (ورسمتُ على التراب دورَة أحشائي)، فهو الخالق والمخلوق، ومثل هذا يستقيم على سبيل الرمز والمجاز، ولا يمكن أن يتم إلا في المطلق؛ أي على سبيل التجريد، الذي يرتفع به من الشخصية إلى الإنسانية العليا؛ فالتكوير هنا عالم للإنسان والرب معًا^(٤).

- صوت القصيدة نموذج مُصغر للمنظومة الدينية والميثولوجية، وقد أُعيد تركيبها من فرات الثقافات الكبُرى كلها، فهو «موسى» الكليم، وهو «عيسى» الذي ولد تحت الشجرة، وهو «محمد» المهاجر من مكة، بل هو «أوزوريس» الذي فاض جسده في النيل، وأدونيس» إله الخصب، الذي تتکلس في ركبته الجبال والسهول، هو الصانع والمصنوع، وعندما يتَّسع المشار إليه؛ ليشمل هذه الآماد كلُّها تخففت اللُّغة من وظيفة التَّحديد والتَّسمية، والتَّمع المجاز البارق الذي أسر الشاعر، فضمه

^(١) المصدر نفسه، ص ٢٠٤.

^(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠٥.

^(٣) المصدر نفسه، ص ٢٠٥ — ٢٠٦.

^(٤) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٢٠٦.

بين قوسين: (لم يكن للفجر غير قمبسان تثقبها قرون الماعز)، بعد أن كان قد استحلّ لنفسه في مُسْتَهَلَّ
القصيدة، عندما رَكِبَ للجبال قمبساناً أيضاً^(١).

- إنَّ الأخيلة الفذَّةُ التي مُنْتَكَ جسدُ اللُّغَةِ، وَتُلْغِي نسقَها المكانيُّ والبصريُّ تضافر مع تكويرِ
الزَّمْنِ، وتلخيصِ الخليةِ في كائنٍ، والكون في نقطةٍ؛ ليبعُدَ المشارُ إِلَيْهِ بَدْلًا من أَنْ يَتَحدَّدَ، ويتجَرَّدَ
مِنْ ذاتِهِ؛ ليُبَصِّرَ رمزاً ضارِباً في العموميَّةِ والانخراطِ، بحيثُ نرى المقطع الشعريُّ وقد صارَ مثلاً نقطَةَ
الذِّمَّ التي تُكرِّرُها بقيةُ النَّفَقَةِ في تكوينِها، ونِسَبَ ما يُسَعِّحُ فِيهَا مِنْ حَرَثَيَّاتٍ، فَلَا يَؤْدِي التَّراكِمُ الْكَمِيُّ
فِيهِ عَلَى الْمُسْتَوِيِّ الْعَرْفِيِّ إِلَى قُفَزَةِ نوعِيَّةٍ، وَلَا يَؤْدِي تكاثُرُ المقطَعِ إِلَى تَغْيِيرِ جوهرِيَّ فِي نِسَبِ تَرْكِيبِ
القصيدة أو الديوان^(٢).

- ويصل النَّاقِدُ، استناداً إِلَى هَذِهِ الْخَاصِيَّةِ، إِلَى أَنَّ الشَّاعِرَ يَلْجَأُ إِلَى اخْتِرَالِ شِعْرِهِ، فِي طَبَاعَتِهِ
الْمُتَعَدِّدَةِ، نَفِيَا لِلتَّشَابِهِ، وَتَبَرُّهَا مِنَ الْعَصْفِ، وَاكْتِفَاءُ بِالنَّمَادِيجِ الَّتِي قَدَّمَتُ الْخِيوَاطُ الرَّئِيسِيَّةُ الْإِسْتَراتِيجِيَّةُ
فِي نَسِيجهِ الإِبْدَاعِيِّ الْمُجَرَّدِ، وَنَفِيَّهُمْ لِمَاذا يَتَناَقَصُ إِنْتَاجُهُ الشَّعْرِيُّ بِالتَّدْرِيُّجِ؛ ذَلِكُ أَنَّ التَّحرِيدَ مَسْلَكُ
خَطَرٌ عَلَى نِبَلِهِ وَسَمْوَهُ، فَهُوَ يَقُولُ كُلَّ شَيْءٍ كُلَّ مَرَّةٍ يَفْتَحُ فِيهَا فَمَهُ بِالطَّرِيقَةِ نَفْسَهَا، بَلْ يَقُولُ الْأَمْرُ
ذَاهِهِ كَلَّمَا لَادُ أَيْضًا بِالصِّمَتِ^(٣).



^(١) المصدر نفسه، ص ٢٠٦.

^(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠٦.

^(٣) المصدر نفسه، ص ٢٠٦.

❖ قائمة المصادر والمراجع:

١. أدونيس، **الثابت والمحول**: بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب، ٣ - صدمة الحادّة، الطبعة الخامسة، بيروت: دار الفكر، ١٩٨٦.
٢. أدونيس، **زمن الشعر**، الطبعة الخامسة، بيروت: دار الفكر، ١٩٨٦.
٣. أدونيس، **الصّوفية والسّورىالية**، الطبعة الثانية، ، بيروت: دار السّاقى، ١٩٩٥.
٤. إيكو، **الأثر المفتوح**، تر: عبد الرحمن بو علي، الطبعة الثانية، اللاذقية: دار الحوار، ٢٠٠١.
٥. الحربي، فرحان بدري، **الأسلوبية في النقد العربي الحديث**: دراسة في تحليل الخطاب، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان: المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٣.
٦. الرويلي، ميجان وسعد المازعي، **دليل الناقد الأدبي**، الطبعة الخامسة، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٧.
٧. علوش، سعيد، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥.
٨. عناني، محمد، **المصطلحات الأدبية الحديثة**: دراسة ومعجم إنجليزي - عربي، الطبعة الثانية، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر - لونمان، ١٩٩٧.
٩. فضل، صلاح، **أساليب الشعرية المعاصرة**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الآداب، ١٩٩٥.
١٠. كريستيفا، جوليا، **علم النّص**، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب: دار توبيقال للنشر، ١٩٩١.

شعر ادونیس از منظر نقد سبک شناسی (نقد صلاح فضل به عنوان نمونه)

دکتر لطیفه ابراهیم برهمن^۱، قصی محمد عطیه^۲

چکیده:

این پژوهش به بررسی نقد سبک شناسی شعر ادونیس با تکیه بر کتاب «أسالیب الشعريّة المعاصرة» (روش‌های شعر معاصر) اثر صلاح فضل به عنوان یک نمونه از این نقد، می‌پردازد. از این رو پژوهش حاضر تلاش دارد به بررسی ناقد پیردادز و اصول اصلی کار او را پیگیری کند؛ مفاهیم و اصطلاحاتی که بر آن تکیه کرده را مشخص و تدبیر روش شناسی که اجرا کرده را تعیین نماید تا به نگاه نقدی وی در کتابش برسد.

ناقد معتقد است؛ پژوهش نویسنده خوانشی در شعر محسوب می‌شود که روش مشخص اما پیاده سازی آزادانه ای دارد؛ مسائلهای که به معنای تلاش برای ثبت دانش شناختی است؛ همچنانکه تلاش می‌کند بر امور پژوهش به گونه ای تسلط یابد که آن را یک ابداع فکری قرار دهد و ابزار اجرایی آن را در سعی برای ارائه پیشنهاد تحکیم کننده نرdban شعر ارائه کند. وی صراحتا مقید شدن کامل به روش را رد کرده چرا که روش را به اندازه ای بر متن تحمیل نمی‌کند، که زیبایی و هنرشن را از دست بدهد.

کلید واژه‌ها: سبک شناسی، نقد سبک شناسی، ادونیس.

^۱- استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تشریف ، لاذقیه، سوریه (نویسنده مسئول)

^۲- دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تشریف لاذقیه، سوریه kusai.at77@hotmail.com

تاریخ ارسال : ۱۳۹۳/۰۷/۲۷ هـ = ۲۰۱۴/۱۰/۱۹ م. تاریخ پذیرش : ۱۳۹۴/۰۱/۲۹ هـ = ۲۰۱۵/۰۴/۱۸ م.

Abstracts in English

The stylistic critique of Adonis's poetry: Salah Fadel example

*Dr. Loutfiyah Ibrahim Barham**,
*Qusai Mouhamad Atiyah ***

Abstract:

This article discusses the stylistic criticism of the Adonis's poetry, based on the book *Modern poetic style* by Salah Fadel. For this purpose, this article focuses on the critic himself and investigates the basic issues that he raised, specifies the concept and the expressions that he conceptualized, and the methodological techniques that he employed. This researcher believes that the critic has a liberal attitude toward criticism in poetry so that cognitive images of mind are reliably conveyed and the artistic value and beauty of the poems are not compromised.

Keywords: stylistics, stylistic criticism, Adonis.

* - Professor in Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.

** - Ph.D. Student, in Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.

علم المعاني وإيقاع الشعر: جميل وعمر والقيسان نموذجاً

الدكتور أحمد دوالبيَّن *

محمد جميل قزوِّن **

الملخص:

يصبُّو الشاعر إلى مخاطبة الشعور الداخلي للمتلقى، وتحقيق أعلى مستوى من الإعجاب في نفسه، ولا يتراوَن في استغلال طاقات علم المعاني الموسيقية للتعبير عن المعانى المختلفة؛ فيذكر ما كان معروفاً، أو يُضمر ما كان مجھولاً لإثارة انتباه المتلقى وتساؤلاته، وقد يُقدم، ويؤخر، ويُعرف، وينكّر، طلبًا لإيقاع الداخلي للقصيدة، ويتفاوت بإيقاعه سريعاً، أو يتهدى به بطيناً، فيصلُ، ويفصل، ولا يغفل لحظةً عن الخبر والإنشاء، وما فيهما من طاقة تعبيرية، أو ما يصاحبها من ارتقاء في حدة الإيقاع والانفاسة. وقد رصد بحثنا أثر علم المعاني في إيقاع شعر الغزل الأموي، وما يصاحبه من قيم تعبيرية يقصدها هذا الشاعر أو ذاك، مهتماً إلى ذلك بأمثلة من شعر جميل بشينة وعمر بن أبي ربيعة والقيسين: قيس بن ذريح وقيس بن الملوح، ومتخذًا منهم نماذج للدراسة.

ويقف البحث عند بعض الأساليب التي جأ إليها هؤلاء الشعراء، ومنها: الحذف والذكر، كحذف حرف أو أكثر لفظاً، وحذف حرف لفظاً وكتابة، وحذف كلمة. وكذلك التعرّيف والتّنكير، والخبر والإنشاء، وما فيه من إيقاع صاعد، وإيقاع هابط، وإيقاع نبوي. ثم التقدّيم والتّأخير وما في معانيه من التّخصيص، وبيان الحال وإظهار الإنكار، ومفاجأة المتلقى. ثم الوصل والفصل.

الكلمات المفتاحية: الحذف والذكر، التّنكير والتّعرّيف، التقدّيم والتّأخير، الوصل والفصل.

* أستاذ في قسم اللغة العربية، جامعة حلب، حلب، سوريا (الكاتب المسؤول).

** طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية، بجامعة حلب، حلب، سوريا.

نارِيخ الوصول: ٢٧/٠٧/١٣٩٣ هـ.ش - ١٩/١٤/٢٠١٤ م نارِيخ القبول: ٢٩/٠١/١٣٩٤ هـ.ش - ١٨/٠٤/٢٠١٥ م

المقدمة

اشتهرَ شعراءُ الغزلِ الأمويّ بجمودةِ أشعارِهم ورقّتها؛ لقدرِهم الفنّيةِ وبراعتهم الموسيقيةِ. فقد أدرّ كوا جيداً أنَّ للتراثِ في النصِّ الأدبيِّ معانٍ مختلفة، وإذا خالَفَها المبدعُ ما كانتْ عليه أظهرَتْ جماليةً خاصةً؛ لذا فقد تصرّفوا بها، وسعوا إلى توظيفها في أشعارِهم توظيفاً معنوياً وموسيقياً؛ فحنّفوا منها ما حقّه الذّكرُ، واستغلّوا طاقاتِ اللّغةِ الكامنةِ في التعريف والتّنكير، أو التّقديم والتّأخير؛ للتحسينِ النّفطيِّ، والتّزيينِ الإيقاعيِّ، إضافةً إلى إبرازِ المعاني، كما نوعوا في تراكيثِهم، فجاؤوا بالخبرِ والإنشاءِ؛ لمناسبةِ الحالةِ النفسيّةِ للذّاتِ المبدعةِ.

الحذف والذّكر

من يستقصِّ أحوالَ البشر يجدُ أنَّ نفوسَهم تشعرُ بالأنسِ والمحبةِ في حذفِ بعضِ الكلامِ وذِكرِ بعضِه الآخر، فربُّ تعريضٍ أوضحَ من تصريحِه، والـحذفُ «بابُ دقيقِ المسلك، لطيفِ المأخذ، عجيبِ الأمر، شبيهٌ بالسحرِ»، فإنّك ترى به تركِ الذّكرِ أوضحَ من الذّكرِ، والصمتُ أزيدَ للافادةِ، وتجدُك أنطقَ ما تكونَ إذا لم تنطقِ، وأتمَّ ما تكونَ بياناً إذا لم تُبنِ^(١). وقد ثبتَ أنَّ العربَ تميلُ إلى الأصواتِ المناسبةِ في أحاديثِها، ويفعلون ذلك «لتحقيقِ عاملِ الاقتصادِ في الجهدِ العضليِّ، فمعنى تواءُّ الأصواتِ المجاورةِ مخرجاً وصفةً، وسهلَ نطقها، تحقّقتْ لها السلاسةُ والانسجامُ»^(٢)، وهم في ذلك طرقٌ شتّى.

أ) حذفُ حرفٍ أو أكثرٍ لفظاً: كثيرةٌ هي الكلماتِ التي حذفَ العربُ منها حرفاً منعاً من التقاءِ ساكنَين، وقد يجذفونَ أكثرَ من حرفٍ؛ كما في قولِ قيسِ بنِ ذريعٍ:

وقالوا: اسلُ عنْ لبنيٍ فقد كنْتَ قبلها بخيِرٍ فلا تندمْ عليها وطلقِ^(٣)

فقد ساعدَ حذفُ الألفِ الفارقة، وهمةِ الوصولِ، في قوله: (قالوا: اسلُ) - وإنْ كانَ هذا الحذفُ أصلًا لقاعدةِ نحويةٍ صوتيةٍ - على تسهيلِ الإيقاعِ الموسيقيِّ في الشطرِ الأولِ وجعلِه ينقاومُ سريعاً إلى الأمامِ، خلافاً لما بعدَ ذلك، فقد تباطأَتْ نغمته الموسيقيةُ لوفرةِ حروفِ المدِّ فيها. ويُخيّلُ للقارئِ أنَّه

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائلُ الإعجاز، ص ٤٦.

(٢) علي عبد الله علي القرني، أثر الحركات في اللغة العربية، ص ٥٥.

(٣) قيسِ بنِ ذريع، ديوانه، ص ٨٣.

يقف على تنوين (بنين)، فإذا وصل إلى كلمة (طلق)، ومِيزها من سواها، وجد فيها شدةً وقوهً وبطئاً إيقاعياً يدلُّ على ما تحمله هذه الكلمة من قسوة القرار، وصعوبة الحال.

بـ) حذف حرف لفظاً وكتابه: قد يحذف العرب حرفاً من أول المضارع، وهم يفعلون ذلك اختياراً للأخف على المستفهم، والأوْف لميزان صرفهم، والأنسب للطرف والحالة النفسية للناطق^(١) كـ(تُكْرِم) وـ(تُعْطِي) وـ(تُجْبِر)، وغير ذلك.

ولأنه يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره، فقد أخذ يحذف كلما اقتضت الضرورة لتسقيم مع الوزن العروضي؛ كما في قول جميل بشينة:

أَرِيدُ صَلَاحَهَا وَتُرِيدُ قَتْلَيْ فَشَتَّى بَيْنَ قَتْلَيْ وَالصَّلَاح^(٢)

فالالأصل أن يقول: (شتان)، وهي أحمل نعماً، وأحلى وقعاً، من (شتى) التي لم يُوفِّقْ جميل في اختيارها، يُبدِّل أن ضرورة شعرية ألزمته حذف التون، فقال ما قال؛ ليستقيم له وزن الوافر.

وَلَمْ يَكُنْ جَمِيلُ لَا يُحْسِنُ الْحَذْفَ فِي كُلِّ أُوقَاتِهِ، فَالْحَذْفُ يَحْلُو فِي قُولِهِ

وَمَا أَنْسَ مِنِ الْأَشْيَاءِ لَا أَنْسَ قُولَهَا

أَتَيْتُكَ، فَاعْذُرْنِي، فَدَتَّكَ جُحْدُودُ^(٣)

فالحذفُ في (م الأشياء) وـ(لا أنس) حذفُ جميلٍ، يتسرّب إلى وجdan النفس، ويقرّ فيها؛ لما فيه من البدعة، وهو أفضل من الذكر؛ لأنّه يُقيّن النفس توافقَ اللتماس ما فيه من حُسْن سبّكٍ وبيانٍ يرافقان إيقاعاً موسيقياً كاملاً في تعديلات الطويل، فقد جاء الحشو في (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) تماماً، لا علة فيه ولا حوار، مما يُتاح لجميل أن يلّجأ إليه.

جـ) حذف كلمة: قد يحذف الشاعر كلمة إذا لزم الأمر مراعاةً للوزن العروضي، أو رغبة منه في إيهام المعنى، ومن ذلك قول مجمنون ليلي:

وَبَيْتُ تَحْتَ جَوَانِحِي حَبْ لَهَا

مَا كَانَ أَكْثَرُهَا لَنَا وَأَقْلُهَا^(٤)

(١) نعيم علوية، نحو الصوت ونحو المعنى، ص ٣٠.

(٢) جميل بن معمر، ديوان جميل بشينة، ص ٥٢.

(٣) جميل بن معمر، ديوان جميل بشينة، ص ٥٢. النصُّ: المهزول من الإبل.

فلئن حذف كلمتي (سابقاً) و(الآن)، فإنه لا ينقص من مقدرة النص الإبداعية، فلم يجد المتكلّي فيها ما يفسد حُسن المعنى وصوّابه، ولا سلامة الوزن وصحّة نظمه، فهو ليس مجرد لغزٍ، أو لعبه يعول عليها المجنون بهدف التسلية، وجعل المتكلّي في عمّا يقال، بل يلّاح المجنون إلى تقنية الحذف معتمداً على نهاية المتكلّي وذكائه في إثبات ما تقصّ من المعنى، وسدّ فجوره.

ولا جرم أن الشاعر غير معصوم من الخطأ، وحاشا أن ندعى له العصمة، ولكن يسلو لنا أن للمجنون باعاً طويلاً جعله قادرًا على تحسّس مواطن الجمال وخلقها في نصّه، فتعاطي مع كلماته بهذه الكيفية، فحذف (سابقاً) بعد (أكثراها)، و(الآن) بعد (أقلّها)؛ ليجعل المتكلّي يسعى دائمًا في طلبها والبحث عنها، وبيان سبب إسقاطها، فإذا دقق النظر، وأمعن الفكّر، راق له ما قام به المجنون، ورأى عيانًا ما في ذلك من حُسنٍ يشفي غليل القلب، ويحققُ ما يترجّاه المتكلّي، كما علم أن قرار الأمر كله في حذف (سابقاً) و(الآن)، وقد وارى حذفهما بإيقاع موسيقيٍّ جميليًّا؛ إذ وزن بين (أكثراها) و(أقلّها)، ولعل المقصود من هذا الحذف تسريع الزمن، وتقريب المسافة بين الجحود والحرمان، أو إلحاد الشحّ والانقطاع بالجحود واللقاء؛ لتأنس القلوب بكلامٍ، ظاهره فرحٌ وسعادة، وباطنه حزنٌ وعداب.

ولا شك في أنه لو لم يكن للمجنون الحذف، والقدرة المطلوبة، فإنه سيعمل من حيث لا يدرى على خرق مواطن الجمال في نصّه، وإسقاطه من ذروة سنته.

إن اللغة العربية غنية بمفرداتها وأساليبها، وقد امتازت بجيوتها، وما زالت، فقد استخدمت كثيراً من الطرق للتعبير عن المشاعر والأحاسيس، ولم تكن يوماً جامدةً لا تراعي مقاماً أو زماناً، بل أعطت كلّاً حقّه؛ تطول عبارتها وحملها في مواقف الرّضى والسعادة لتعطي معناها، وتقصر هذه العبارات إذا لزم الأمر، وتصبح قصيرةً ومتناسبة في مواقف أخرى، ومع ذلك تعطي المعنى كاملاً غير منقوص، وما على العربي إلا أن يعرف طاقاتها الكامنة في أساليبها المختلفة؛ ليدرك قيمتها البلاغية والتعبيرية والموسيقية، وإذا استخدمنا المبدع في نصه الأدبي كما يرجي لها أن تكون، طار أدبه في الأصقاع، وانتشر، فذكرته ألسنة الناس، وتلقفته آذافهم، لأنّها تجد فيه الصالحة المنشودة التي بحثت عنها في كثير مما كتب أو قيل، فلم تجد لها؛ لذا يحس كل من سمع هذا النص بجودته، وقيمتها؛ لاحتضانه الخصائص الأسلوبية التي تمنح النص الأدبي قيمته الفنية؛ كالحذف في قول قيس بن ذريع:

أليست لُبْنِي تَحْت سَقْفٍ يُكْنَهَا
وَإِيَّاهُ هَذَا إِنْ نَأْتْ لَيْ نَافِعُ^(١)

فقد حذف المضاف إليه في قوله: (تحت سقف)، أي: سقف بيت، ولعله فعل ذلك للتعيم، فهو لا يريد أن يبين لآخرين أي بيت جمعهما تحت سقفه، خوفاً على من فيه.
وقد يحذف الشاعر كلمة لدلالة المقام عليها؛ كما في قول مجذون ليلي:

حَلَفْتُ لَهَا بِاللهِ مَا حَلَّ بَعْدَهَا	وَلَا قَلَبَهَا إِنْسَيَّةٌ حَيْثُ حَلَّتِ
أَقَامْتُ بِأَعْلَى شُعْبَةٍ مِنْ فَرَوَادِهِ	فَلَا الْقَلْبُ يَنْسَاهَا وَلَا الْعَيْنُ مَلَّتِ ^(٢)

لا يستوي من لوح لسربر طير علا في السماء وارتفع، فتجاوزه دونما تفرق، ومن هش بعصاه على قطبي غنم فسيطر عليه، ووجهه إن شاء ذات اليمين وإن شاء ذات الشمال، وكذلك حال الشاعر المبدع. فإنه إذا عرف أساليب لغته، وأتقن ما خفي من دقائق تفاصيلها، استطاع أن يسيطر عليها، ويتلعب بمعانيها، وإيقاع الكلمات ذكرًا وحذفًا، ويوجه الموسيقا فيها كييفما يشاء؛ ليزيد من قوة التأثير في المتلقى، فهو لا يستوي مع من لم يعرف ذلك، ولم يوفق إلى إتقان ما خفي. ونرى الجنون فيما سبق يوجه موسيقا كلماته في خدمة قافية أبياته، فقدم (العين) وأخر (مللت)، وحذف منها شبه الجملة (من البكاء).

ولن يتم للشاعر أسر العين والأذن والفكر ما لم يعرف جيداً كيف يوجد بين مختلف العناصر في النص الشعري، فيتلامح لديه كل ما في النص من عناصر صوتية موسيقية ومعنوية^(٣)، فيحذف الكلمة ليترك على ما يماثلها، و«كثيراً ما كانت صور الحذف تدل على التوتر النفسي؛ لما تحدثه من توثر إيقاعي»، ولا سيما إذا رافقه جو من الغموض والإهام؛ إذ يدل عندئذ على اضطراب نفسي، وانفعال وجاذبي يصاحبه تلعثم وقلق في تلوين العبارة الشعرية^(٤). وعلى الرغم من أنه يُسهم في خلق قيم إيقاعية قصيرة ومترابطة تُسرع سير النغم الموسيقي في الأبيات، إلا أنه يحيط النص بهالة من الغموض والإهام، تحمل المتلقى على الترثيث قليلاً لمعرفة ما حذف، وما لم يحذف، وماذا قصد، وإلام أشار جمبل في قوله:

(١) قيس بن ذريح، ديوانه، ص ٦٠.

(٢) قيس بن الملوح، ديوان مجذون ليلي، ص ٧١.

(٣) ينظر: عبد الفتاح صالح نافع، الموسيقا في النص الشعري، ص ٣٣.

(٤) ابتسام حمدان، الأسس الجمالية لإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص ٢٢١.

أَتَيْحَ لَهَا بَعْضُ الْغُوَاهِ فَحَلَّهَا
وَصَارَ الَّذِي حَلَّ الْجِبَالَ هُوَ لَهَا
وَغَيْرُهَا الْوَاشِي، قَلَّتْ لَعْلَهَا^(١)

بَيْنَا حَبَالُ ذَاتٍ عَقْدٌ لِشَنةٍ
فَعُدْنَا كَائِنًا لَمْ يَكُنْ بَيْنَا هُوَ
وَقَالُوا: نَرَاهَا يَا جَمِيلُ تَبَدَّلْتْ

فَحذفُ الخبر في البيت الثالث يُطلق العنوان لخيال المتنافي، ويحمله على أنْ يسأل نفسه أسئلة كثيرةً، فلعلها تعود إليه، أو لعلها تصدُّ كلام الوشاة، أو لعلها تصلّقهم فيما يقولون، أو لعلها جُنْتْ، أو تظاهرتْ بالجنون... طوفانٌ من الأسئلة يشغل بالَّ كلٍّ مِنْ يسمعه، ولئنْ كان هذا الإيقاع حسناً يُسْهِم في إللاج المتنافي إلى عالم النَّصِّ الدَّاخليّ، فإنَّه يصرفه عن إيقاع القافية، ويشغله عنها.

ومثله قول مجذون ليلي:

وَمَا بَنَدَلْتُ لِي مِنْ نَوَالٍ وَإِنْ قَلَّا
مَوْدُثَهَا عَنِّي وَإِنْ زَعَمْتَ أَنْ لَا^(٢)

أَلَا حَبَنَا أَطْلَالُ لِيلى عَلَى الْبَلَى
فَمَا يَتَمَادِي الْعَهْدُ إِلَّا تَجَدَّدَتْ

لقد أسلفنا القول: إنَّ العرب تنوُّع في كلامها، فتذكر في مقامٍ وتوجز في مقام آخرٍ فتحذف، ويعي الشاعر من وراء الإطالة أو الإيجاز جعل السياق المعنوي للأبيات متلائماً مع السياق الموسيقي لها. والشاعر هنا يعول كثيراً على الحذف؛ ليُكسبَ إيقاعه خفةً ولطافةً، ولأنَّه لا يختلف الحذف في مهماته عن الذكر، فإنَّه يعبر عن حالة نفسية، قد تكون حزناً وألمًا جعلا الشاعر في ضيقٍ من العيش وضيقٍ، وقد تكون خوفاً وحدراً، لكِيلاً يعرف أحدُ المعنى المقصود، وإلا ظهر أمر الشاعر، واكتشف سره، وفي كلا الحالتين يقوّي ثقة المتنافي بمبعد النَّصِّ، ويجدّد نشاطه، فيندفع إلى التَّقصيِّ، واستكشاف كنه المعنى.

فضلاً عن القيمة التعبيرية للحذف فإنَّ له شأنًا آخر مع الإيقاع، يتجلّى في تخلص الكلام من حرف، أو اثنين، أو أكثر، حفاظاً على التنغيم الصوتي والتماثل الإيقاعي؛ كما في قول المجذون: (وإنْ زَعَمْتَ أَنْ لَا)، فموقُتها في النفس حسنٌ، ولكنه لم يُوقن في حذفه كلُّ التوفيق؛ لأنَّه أدركَ غايته في الحفاظ على الإيقاع، وقصرَ في الحفاظ على المعاني، وفي جعلها واضحةً في ذهن المتنافي، فـ(إنْ زَعَمْتَ أَنْ لَا) كلامٌ تامٌ إيقاعه، ناقصٌ معناه، فلا يدرِي المتنافي ما المقصودُ به، أترَّ عمَّ ليلى أنَّ المجذون

(١) جمبل بن معمر، ديوان جمبل بشيحة، ص ١٥٠.

(٢) قيس بن الملوح، ديوان مجذون ليلي، ص ١٨٣.

لن يجدد عهد الوصل، أم أنها لن ترضى بوصله بعد القطيعة، أم أنها أخذت عهداً على نفسها ألا تجدد عهدها معه، فهو كلام يتبرأ الشك، ويحمل معنيين متقابلين هما:

- تجديد حميل ميثاق عهده.
- عدم تجديدها العهد، لتشكيكه في صدق كلامه.

إن البلاغة أمرها عجيب، تارة تكون بالحذف والإيجاز، وتارة تكون في الذكر والإطباب، وإن أمرها لمحير حقاً، وإذا علم المبدع أن الذكر يؤدي أهدافاً معنويةً وموسيقيةً فإنه لا يستطيع الحذف والإثبات به، بل يُطيل في كلامه، فيذكر. ومهما يكن من أمر، فإن الذكر في الشعر كثير جداً، ومحال أن نحيط به، بيد أننا نوجز، فنقول: للذّكر أهداف متّوقة، كالتلذذ بالاسم المذكور، في مثل قول قيس بن ذريح:

عِيدَ قَيْسٌ مِنْ حَبْ لَبْنَى، وَلَبْنَى	دَاءُ قَيْسٍ، وَالْحَبُّ دَاءُ شَدِيدٌ
وَإِذَا عَادَنِي الْعَوَادُ يَوْمًا	قَالَتْ الْعَيْنُ: لَا أَرَى مَنْ أُرِيدُ ^(١)

فهو يتدرج بإيقاع بيته ومعانيه؛ ليظهر العلاقة الجدلية بين حبه ومعاناته، ويكشف عن السبب المنطقي لتلك العلاقة، فهو يحب، والحب داؤه، ولبني هي الداء والدواء؛ فهي الداء إن قطعت وهجرت، وهي الدواء إن حنت فوصلت، وكلما لاح لقيس أمل تبدل قبل تحققّه.

وقد تغدو المحبوبة بعرلة الأنفاس، وينجري حبها في القلب مجرى الدم في الوريد. يقول حميل بشينة:

وَأَوْلُ مَا قَادَ الْمَوْدَةَ يَبْنَنَا	بَوَادْ بَغِيْضِ يَا بُشِّينَ سَبَابْ
وَقَلْتُ لَهَا قَوْلًا فَجَاءَتْ مِثْلَه	لَكْلَ كَلَامِ يَا بُشِّينَ جَوَابْ ^(٢)

فجميل لا يستغني عن بشينة، لا في حلمه ولا في يقظته، وهو يعيد ذكر اسمها تأكيداً منه على شدة تعلقه بها، مما يفرغ شحنة عاطفية لا زالت تجيش بها أنفاسه. ويلاحظ المتلقي من تكرار (يَا بشينة) التذلل وطلب الاسترحام، عسى أن يكن قلبها، فتعفو عنه، وتصفح.

ثانية: التعريف والتّكير:

(١) قيس بن ذريح، ديوانه، ص ٤١.

(٢) حميل بن عمر، ديوان حميل بشينة، ص ٢٨.

ينوّعُ الشّعراء في استخدام الأسلوب، فمن وصلٍ وفصلٍ، إلى ذكْرٍ وحذفٍ، إلى تعريفٍ وتنكيرٍ. وُيعدُ الأخير لوناً جميلاً من ألوان التّنفيم الموسيقيّ.

وليست القضية هوَي يشتهيه المبدع، فيعرف متى شاءٍ وينكِّر متى شاءٍ، وإنما هي البلاغة، والمقدرة الموسيقية. فالتنكير في هذا الوطن يزيد الإيقاع حسناً وجمالاً؛ إذ يُطلق مجرّد الصوت فيجعله مفتواحاً لا تحدّه قيودٌ، وإذا بدا التّنؤين زيادةً في النطق فهو يشبه النون السّاكنة، وله تأثيره في الوزن؛ إذ يتممُه ويحافظ عليه، كما يُسمّى التّنكير في إغاء الإيقاع الشعريّ من جانبين: الأول منها: إيجائِي معنوّي يضفي على الكلمة نوعاً من الغموض والإبهام، والثاني منها: مادّي صوتيٌ يتجلّى في التّنؤين الذي يترك ترجيحاً صوتيًّا يرفع من وثيره الإيقاع^(١).

وللتّنكير وقعٌ خاصٌ في قول مجذون ليلي:

إلى القلب من أجل الحبيب حبيب ألا كُلُّ مهجورٍ هناك غريب حبيباً ولم يطرأْ إليكَ حبيب ^(٢)	فيا ساكني أكتافِ نخلةٍ كلُّكُمْ أظلُّ غريبَ الدار في أرضِ عاصِمٍ فلا خيرَ في الدنيا إذا أنتَ لم تزرْ
--	--

تميّز (حبيب، غريب، حبيباً)، ولا سيما الأخيرة، بإيقاعٍ صوتيٌّ يميّزها عما سواها، والسرُّ في ذلك أنَّ الفواد لا يُنكر ما في أبيات المجنون من تعليمٍ أو إهام «يُوقِعُ السَّامِعُ في حيرةٍ وتفكِّرٍ واستعظامٍ لما قرع سمعه، فلا تزالُ نفسه تترعُّ إليه، وتشتاق إلى معرفته والاطلاع على كنه حقيقته»^(٣)، فإذا تمَ الكلام، وعرف المتلقي المقصود منه، كان تأثيره في النفس أبلغ.

ويقول قيس بن ذريج:

هلْ تفعنْ حسْرَةً على الفوتِ قضى حيَاً وجداً على ميتٍ ^(٤)	ماتتْ لَبِيَنِي فموتهاً موتِي وسوفَ أَبْكِي بِكَاءَ مكْتَبِ
---	--

(١) ينظر: ابتسام حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص ٢٣١.

(٢) قيس بن الملوح، ديوان مجذون ليلي، ص ٤٤.

(٣) يحيى بن حمزة العلوي، الطراز "المضمون لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز"، ص ٧٨.

(٤) قيس بن ذريج، ديوانه، ص ٣٥.

فنُكَرْ (حسرة، حياة، وجداً)، فعمّ معناها واتسع، مما حدا بالمتلقي إلى أنْ يتبنّى ما تخفيه، وإذا اشتُد ذهنه في طلب المقصود تبيّن له أنَّ التّوينَ في هذه الكلمات عوضٌ عن كلمة محفوظة، وهي (الإنسان)، فلا ينفع الميّت حسراً للإنسان، ولا ينفع شوق المحبّ وجده، فيعرف المتلقي وفتندِّ معنى ما نكّره للمجنون، وتتحولُ ظنوته إلى يقين، فُيسِّرُ، ويرضى بما حصلت نفسه.

وإذا كان التّنونُ الجمالي «هو الإحساس بالجمال، والقدرة على تمييزه، وتختلف هذه القدرة من متلقي إلى آخر حسب ثقافة كلّ واحدٍ وبتجاربه الفنية، وخبرته الحياتية»^(١)؛ فإنَّ المتلقي مختلف تنوُّعه لقول مجذون ليلي:

وَكَمْ زَفَرَةٍ لَيْ لَوْ عَلَى الْبَحْرِ أَشْرَقَ
لَا نَشْفَهُ حَرْ هَمَا وَهِيبُ
وَلَوْ أَنْ مَا بِي بِالْحَصَاصَ قَفَقَ الْحَصَاصَ
وَبِالرِّيحِ لَمْ يُسْمَعْ هُنْ هُبُوبُ^(٢)

فلو أشرقت زَفَرَاتُهُ على بحرٍ متلاطم الأمواج لجَفَّ مأوهٌ من شدَّةٍ لهيبيها، بل لو أصاب الصخورَ الصماءَ ما أصابه لانفلقت من شدَّةٍ ما به. وقد عرَّفَ المجنون (الحصاص) مرتَّينْ همويلاً وتعظيمًا لما يلاقيه، وزراه قد نجح في توجيهه موسيقاً كلاماته للتعبير عن مكونات نفسه.

ثالثاً: الخبر والإنشاء:

يلوّنُ كلُّ شاعرٍ إيقاعَ أبياته بأسلوبه الخاصّ؛ فمنهم من أحبَّ علم البديع، فصرَّعَ وجانسَ، وجاءت موسيقاً أبياته رنانةً، ومنهم من فضلَ علم المعانِي ومالَ إليه، موقفاً أنه يشير المتلقي ويحركُ عواطفه ومشاعره، فاعتمد عليه.

وما من شكٌّ في أنَّ نبرة المتكلّم عندما يسرد خبراً مختلف عنها عندما يأمر وينهى، فهناك إيقاعٌ هادئٌ ومناسب، وهنا إيقاعٌ عنيفٌ؛ لارتفاع حدة صوته. ومن العلاقة الجدلية بين الخبر والإنشاء نحسُّ في الأبيات إيقاعاً قد يكون صاعداً، أو هابطاً، أو نبرياً، أو سوى ذلك^(٣).

أ) الإيقاع الصاعد: نجد لهذا النوع أمثلة كثيرة، منها قول عمر بن أبي ربيعة:

طَرَبَتْ وَطَاوَعْتَ الْوَشَاءَ وَبَيَّنْتَ
شَمَائِلُ مَنْ وَجَدَ فِيمَ التَّجَرُّ^(٤)

(١) محمد عزّام، بنية الشعر الجديـد، ص ١٦٢.

(٢) قبس بن الملوك، ديوان مجذون ليلي، ص ٤٥.

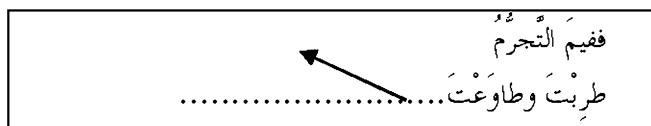
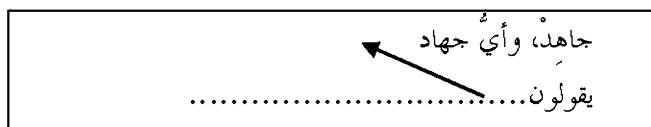
(٣) للتوسيع بنظر: ابتسام حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص ١٨٦ وما بعدها.

فكلماته متماسكة، يأخذ بعضها برقباب بعض، ليس فيها من التناقض شيء، يتدفق النغم الموسيقي فيها من كلمة إلى أخرى، متدرجًا من المدحوء (طربت، طاوَعْت، بَيْتَ، شِمَائِلَ، وَجْدَنَ)، ولا زال يرتفع شيئاً فشيئاً وصولاً إلى القمة في قوله: (فَقِيمَ التَّجْرِيمُ). ويرجع سبب ذلك إلى الجملة الاستههامية التي تتضمن معنى الاستنكار، فأنتَ من بدأ صاحبه باللوم والعتاب، وأنتَ الذي سمعت كلام الوشاية، فلم تشتكي من هجري؟ ألسْتَ المذنبَ أولاً؟ أقبلْ فَأَخْبِرْنِي بما فعلتُ، أو انتظر مني قطعية لا صلة بعدها.

ومثله قول جمبل بشينة:

يقولون: جاهِدْ يا جمِيلْ بَغْرَوَةِ
وَأَيُّ جَهَادٍ غَيْرُهُنَّ أَرِيدُ^(٢)

فقد بدأ الإيقاع هادئاً مع الجملة الخبرية المسندة إلى ضمير الغائب، ثم ارتفعت حدة الإيقاع واستقرَّ ارتفاعها (جاهِدْ، يا جمِيلْ، أَيُّ جَهَادٍ)، فلا شيء ينفع مع جمبل، لا التَّرْغِيبُ ولا التَّرْهِيبُ، عقيدته مرتبطة بالنساء، ومتعلقة بحب إحداهنَّ، إنْ صَلَحَتْ صَلَحَ حَالُهُ معها، وإنْ فسَدَتْ فسَدَ حَالُهُ معها، وهو راضٍ في جهاده بالحبِّ، مطمئنٌ إليه، لا يعني عنه بديلاً. ولعلَّ الرسم الآتي يوضح الإيقاع في المثالين السابقين:



ب) الإيقاع المابط: ومنه قول مجذون ليلي:

أسائلكم: هل يقتلُ الرَّجُلُ الْحُبُّ ويترَكُهُ حِيرَانَ لِيسَ لَهُ لَبُّ	أَلَا أَيُّهَا النُّوَامُ وَيَحْكُمُ هُبُوا فَقَالُوا: نَعَمْ حَتَّى يَرُضَّ عَظَامَه
---	--

(١) عمر بن أبي ربيعة، شرح ديوانه، ص ٢١٤-٢١٥. طربت: الطَّرَبُ: خفة من حزن أو فرح. الشِّمَائِلُ: الطَّبَاعُ. الجُرْمُ: الذنب.

(٢) جمبل بن معمر، ديوان جمبل بشينة، ص ٦٨.

فِيَا بَعْلَ لَيْلَى كَيْفَ يُجْمِعُ شَمْلَنَا
لَدِيٌّ وَفِيمَا بَيْنَا شُبْتُ الْحَرْبُ^(١)

إن الناظر في قوله: (أَلَا أَيُّهَا النُّوَمُ وَيَحْكُمُ هُبُوا) يجدُه ذا إيقاعٍ مرتفعٍ، فيه عنفٌ وقوّةٌ، فكلُّه إنشاءٌ، ويزيدُ من قوّة إيقاعه التّضعيُفُ، وصيغُ المبالغةِ، ولا يليثُ أنْ يهدأ شيئًا فشيئًا. وعلى الرغم من الاستفهام في قوله (أَسَأَلُكُمْ هُلْ يَقْتُلُ الرَّجُلُ الْحَبُّ؟) فإنَّه ذو إيقاعٍ أهداً من سابقه، ففيه لطافةٌ ولبنٌ ورقَّةٌ، ثمَّ هدأتْ موسيقاه في البيت الثاني، وكأنَّ الشاعر به مسٌّ من الشياطين، أو ضربٌ من الجنون، دعاه إلى إيقاظ قومه بهذه الطريقة المُفزعَة، ثمَّ ما لبثَ أنْ هدا روعه، وزالتْ حيرته، عندما تبيَّن له أنَّ غيره قد يُحسُّ بما يُكْرِهُ به، فشعرَ بانسانيته، فهو إنسانٌ مثلهم، يحبُّ كما يحبُّون، ويحنُّ إلى ما يَحْنُونَ إليه، ولكنَّه يتَّلَمُ أكثرَ مما يتألمون. وأمَّا الإيقاع في هذا النوع فيتمثلُه الرسم الآتي:

جـ) الإيقاع النبري: وفيه نوعان: نبر شدة وارتفاع، ونبر هلوء وانخفاض. فنبر الشدة والارتفاع موجود في قول جميل بشينة:

صادتْ فوادي يا بُشين حبالكم يوم الحجُون وأخطأتك حبائلي^(٢)

فقد بدأت الموسيقا فيه هادئةً في (صادت)، ثم ارتفعتْ في (يا بُينَ)، ثم عادتْ إلى المستوى الذي بدأتْ به في قوله: (أخطأتُك)، وهكذا يقيس النغمة في صعودها وهبوطها منسجمةً مع المعنى، فإذا انتهى المعنى هبط الصوت وأشعرَ بانتهائه، وإذا كان للمعنى بقيةً صعدَ الصوتُ وأشعرَ السامِعَ بوجوب انتظار البقية، وما ارتفع عند (يا بُينَ) إلَّا لِمَا تشيرُ في نفس جميلٍ من ذكرياتٍ، وما تحرّكَه في قلبه من عواطفٍ. ولعل الرسم الآتي يبيّن ما قصدناه:

.....أخطأتك صادت.....
يا مُهين

وأمام نبر المدوع والاختفاض فتجده في قول قيس بن ذريح:

أياً كيداً طارتْ صُلوعاً نوافذاً
ويَا حسِرتا مَاذا يُغَلِّغُلُ فِي الْقَلْبِ^(١)

(١) فیض بن الملّوح، دیوان مجتوب لیلی، ص ٢٤٥.

(٢) جهاد بن معمر، ديوان جهاد، بشارة، المُجَاهِونْ: جهاد بأعلى مكة.

إن الموسيقا في قول قيسٍ تابعةٌ للمعاني، تتغير بتغييرها، وتبدل بتبدلها، فإذا كانت المعاني آمنةً مطمئنةً استقرتْ معها الموسيقا، وسارتْ بخطٍ يساويها، وإذا كانت المعاني قاسيةً مضطربةً اضطررتْ معها الموسيقا وسارتْ في خطٍ متغيرةً، صعوداً وهبوطاً. وهذا يحدُّ الموسيقا في البحر الواحد تتغيرُ من بيت إلى آخر، بل من شطرٍ لأخيه، ومن يقرأ بيت قيس السابقَ يجد الإيقاع قد بدأ فيه قوياً ومرتفعاً يدلُّ على خوفِ دفين، وقلقٍ نفسيٍّ عنده، ولا تلبث أن تغيرَ الحالُ بعد ذلك، فأبدلتْ بخوفها أمّا واستقراراً، وصارتْ متغيرةً في البيت الواحد.

والحقُّ أنَّ الشاعرَ يتصرَّفُ بالوزن الشعريِّ الذي سيقتُ عليه كلماته، ولا يعتمد عليه في كلِّ موسيقا، بل يلتجأُ إلى الموسيقا الداخليَّة للأبيات، ويتنفسُ بها أمّا تفتن؛ لدفع الملل أو السامة التي تبعنها الموسيقا الخارجيةُ، وقد أحسن في ذلك وأجاد. ونوضح ذلك في الرسم الآتي:

أيا كبدًا..... يا حسرتا	←	طارت صدوعًا
-------------------------	---	-------------

إنه يعرف نغمةً لحانه على قيثارة النفس والروح، وبُصْفي عليها شيئاً من أحاسيسه ومشاعره، فتصيب قلب المتلقي بأصنافٍ من الفتنة، وتنتفث في روعةِ أبياته نغمًا سحريًّا مختلفاً للوانه، شدةً ورخاؤه، تارةً في ارتفاعٍ وصعودٍ (أيا كبدًا، يا حسرتا، وماذا يغلغل)، وتارةً في هدوءٍ وهبوطٍ (طارت صدوعًا)، وتحققُ هذه النغمةُ في نفس المتلقي ما يصبو إليه قيسٌ من لذةٍ موسيقيةٍ، ومتعمقةً في تنوُّع معاني القلق والعواطف الجياشة.

ويعدُ التفاوت بين الخبر والإنشاء المصدرُ الوحيد الذي يختزل الدلالات التي حملها قيسٌ بيته، وكُلُّفَ بها إيقاعه؛ ليعبرَ عن همه وقلقه كُلُّما ارتفع، ويعبرَ عن هدوئه واستقرار نفسه كُلُّما هبط.

ولم يكن الشُّعراء يتلزمونَ ما سبق في القصيدة، فقد يأتي إيقاع البيت مستوىً، وكثيراً ما يسلك الشاعر خطًّا إيقاعياً هادئاً إذا كانت الجملة فيه خيريةً كُلُّها أو إنسانيةً.

رابعاً: القديم والتأخير:

القديم والتأخير لعبَةٌ فنيةٌ يلتجأ إليها الشاعر بطرقٍ شتى، فتارةً يأتي به على نية التأخير؛ كالخبر إذا قدم على المبدأ، والمفعول على فاعله، وتارةً يأتي به ليس على نية التأخير؛ كأنْ يعمد إلى أسمين يصلح

(١) قيس بن ذريح، ديوانه، ص ٢٦. الصدوع: الفرق.

كلاهما أن يكون مبتدأ وخبراً، كـ(زيد المنطلق)^(١). ولا يفعله الشُّعْرَاءُ عَبْثاً؛ لأنَّ التقدِّيم أو التأخير لا يأتي بلا معنى برفقه، فله أغراضٌ بلاغية، منها:

أ) التخصيص كقول قيس بن ذريح:

عليها سلامُ الله ما هبَت الصَّبا
فلستُ بِمُبْتَأِعٍ وَصَالًا بِوَصْلِهَا

وما لاحَ وَهَا في دجى اللَّيلِ كوكبُ
ولستُ بِمُفْسِنٍ سِرْهَا حينَ أَغْضَبُ^(٢)

فمنذ البداية يدُقُّ قيس ناقوساً ينبيءُ المتلقِّي؛ لأنَّ التقدِّيم والتأخير بلا هدف جهلٌ، وضربٌ من الجنون، فأصل الكلام أنْ يقول: سلامُ الله عليها، ولكنَّ قيساً بدلَ ترتيبَ الكلمات، فقدَمْ (عليها) وأخَرَ (سلامُ الله)، ولا تثريبٌ عليه في ذلك؛ فقواعدُ اللغة توسيعٌ له فعل ما قد فعل، ولا سيما أنَّ التقدِّيم هنا لم يأتِ عَبْثاً، بل توخيَ قيسٌ منه تخصيص السلام على المحبوبة من دون غيرها، ثمَّ إنَّ ضرورةً موسيقيةً اقتضت أنْ يتحرَّرْ قيسٌ ما تحرَّاه، فقدَمْ (عليها) وأخَرَ (سلامُ الله)، ولو لم يفعل ذلك لما تمَّ له شعرٌ، ولا استقام له وزنٌ، ولوقع فيما لا ينفي من البشاعة والشناعة.

ب) ومن الأغراض البلاغية للتقدِّيم والتأخير بيان الحال وإظهار الإنكار؛ كما ورد في قول حميل

بنينية:

في حُسْنِها إِذ بِغَسِيلِ الدَّمْعِ كُحْلَهَا
عشَّيَّةً قَالَتْ فِي الْعَتَابِ: قَتَلْتِي
فَقَلَتْ لَهَا: جُودِي، فَقَالَتْ بُجِيَّةً:
وَإِذْ هِي تُدْرِي الدَّمْعَ مِنْهَا الْأَنَاءِ
وَقُتْلَيْ بِمَا قَالَتْ هَنَاكَ تُحَاوِلُ
اللَّجْدُ هَذَا مِنْكَ أَمْ أَنْتَ هَازِلُ^(٣)

لأنَّه ليس من شِيئِ الشاعر أنْ يقدم، ويؤخر في كلماته كيَفَما أتفق؛ فإنَّه يتبوأُ لها مقاماً يناسبها في كلِّ مرَّة، ففي قول حميل: (اللَّجْدُ مِنْكَ هَذَا أَمْ أَنْتَ هَازِلُ) لفتةٌ لطيفةٌ تستحقُ أنْ يقف الدارسُ عندها، فقد عَدَّلَ من (أهذا جدٌ) إلى (اللَّجْدُ هَذَا)، توخيًّا للإيقاع، وطلبًا للمعنى؛ ليدلُّ على حاجة الشاعر في أمره، وشدة استتكار المحبوبة لطبيته، تتساءل: أمنَ المعمول أنْ يكونَ ما قاله حميل جِداً أمْ لَعِباً، وإذا

(١) عبد القاهر الجرجاني، *دلائل الإعجاز*، ص ١٠٦ - ١٠٧.

(٢) قيس بن ذريح، *ديوانه*، ص ٢٥. الصَّبَّا: ريح ثقب من جهة الشرق. الوَهْن: منتصف الليل.

(٣) حميل بن معمر، *ديوان حميل بنينية*، ص ١٥٤.

وصل المتكلّمي إلى نهاية الشّطر علم أنَّ وجهاً من شكوكه قد تحقّق، وتبينَ له تعجبُ المحبوبة من طلبه، وشدةُ استنكارها له.

جـ) ومن المعانِي التي يفيدها التقدِيم مفاجأة المتكلّمي، فالتقدِيم والتأخير ضربٌ من الفنون الكلامية يلجأُ إليها أصحابُ الفصاحة والبلاغة، ويبينُ قدرة الشّاعر على التصرُف في أساليب لغته، وتسلخُ طاقاتها الموسيقية لخدمة المعانِي، وهو ما يدّعون بالمتلقي من الحقيقة، ويجعلان المعانِي حيشذاً أكثر دقةً وصواباً، إنّهما يقوّيان المعانِي، ويساندُاهما، ويؤكّداها، إضافةً إلى مفاجأة المتكلّمي بما قاله. يقول جمِيل بشينة:

هي البدرُ حسناً والنّساءُ كواكبُ
وشتانَ ما بينَ الكواكبِ والبدرِ
لقدْ فضلتْ حسناً على النّاسِ مثلما
على ألفِ شهرٍ فُضلتْ ليلةُ القدرِ^(١)

فلو لم يقدِّم شبه الجملة (على ألف شهرٍ) لضعفٍ في النّفوس قوتها، وصارتْ باهتةً، شأنُها كبقية المعانِي المطروفة، ولكنَّه أراد توكيده فضليها، وتمييزها على ما سواها، فقدَّمها وأخرَ (فضلتْ ليلةُ القدر). إنَّ الشّاعر الحريص على استخراج المعانِي من أوّلاتها يقدِّم ما يستوجبه السياق، والذي أغري جمِيل بشينةً بالتقدِيم هنا قيمتان: قيمةُ تعبيريةٍ متمثلةٍ في توكيده المعنى الذي يقتضيه الحال، ويستوجبه المقام، وقيمةُ موسيقيةٍ متمثلةٍ في الحفاظ على التّغيم الصوتيِّ الذي تلين له القلوب؛ لما يخلُّفه فيها من متعةٍ تتجلى في مخالفة ما قد علقَ في الأذهان، ففاجأه بـ(على ألف شهرٍ) ثمَّ أتبعه بـ(فضلتْ ليلةُ القدر)، ولو قال: فضلتْ ليلةُ القدرِ؛ لتتمكنَ المتكلّمي من معرفة بقيةِ الكلام، عندها يهُمُّ المعانِي وإيقاعاته في ذهنه.

وقد تكون الغاية من التقدِيم والتأخير موسيقيةً، كما في قول جمِيل بشينة:

فلا أنا أرجو أنْ نعيشَ سويةً
ولا الموتُ فيما قد شجّاها بُريئُها
ألا ليتنا نحيَا جيئًا فإنْ نُمُّتْ
يوافي لدى الموتى ضرِبجي ضرِبُّها^(٢)

فلو قُلَمَ (ضرِبُّها) على (ضرِبجي) لقطع الصلةَ بين كلامه والوزن الذي يُبني عليه، ومزقَها كلُّ ممزقٍ، فتتطاير المعانِي المرجوحة، وتساقطُ، وتُتبَّع العلاقةُ بين النّصّ ومتلقيه؛ لأنَّه يُفقدُه ما كان يرومُ

(١)المصدر السابق، ص ٩٩.

(٢)جمِيل بن عمر، ديوان جمِيل بشينة، ص ٥١.

من متعة موسيقيةً ومعنويةً، فبتأخيره (ضرิกها) اكتسبَ النغمة الموسيقية حلة بحية؛ لموافقتها القافية ورويها، وازدادت القيمة المعنوية وضوحاً في ذهن الملتقي، وإنما من الأفضل أن يتبعها بعد الموت كما تبعها قبله، ولكن الأمانِ قائمةً ما دام جميل حياً، فيا ليتها تلاحمه بعد الموت، فيأها، أو ترجوه فيرفضها، وقد أُعجبت النغوص بموسيقا أبياته لمناسبة القافية، وانصباب معانيها في القلوب انصباباً.

ومثله قولُ عمر بن أبي ربيعة:

منع النّوم عينك الإذكار
من حبيبٍ شطّتْ به عنك دارُ
ولقد قلتُ زاجراً لفؤادي
لو هاهُ عن جبهَا الإزدجاجُ^(١)

يتونخى عمر من تقديم (عينك) على (الإذكار) أمرين، كلاهما غاية في الجمال: أولهما: تبيان ما ألم بعينه من قلق وأرق، وثانيهما: التصرير، وليس الإيقاع هنا سحراً يخدع فيزيغ الأ بصار، فهو أمرٌ حقيقيٌّ، وإذا تنوّق الملتقي ما فيه من قرةٍ أو متانة جعله يغلب عليه كثير من أصحاب البيان.

وقد وُفق عمر بتقديم المفعول به وتأخير الفاعل في إبراز أحاسيسه الداخلية، فاستطاع أن يبين لنا ما يشعر به من همٌ وتسهيد، وما يعانيه من ألمٍ وحزنَ الملا بقلبه، فكم من تذكرةً مزقَ أحاسيسه تزيقاً، وجعله يتغنى بعذابه، وينغم بموسيقا كلماته، فيصرع في البيت الأول، ولن يفوت هذا إلا من جعل الله على قلوبهم أكنة، أو في آذانهم وقراء.

ومثل ذلك قوله:

وكلانا ولو صدّتْ وصَدَتْ
مستهأم به من الحُبْ حسْبُ
إنما يعنِّي المحبُ المحبُ^(٢)
لو علمتِ الهوى عَذْرتِ، ولكنْ

فلم يحمله على ترك الأصل ضرورة وزن، ولن يضره شيئاً المحافظة على ترتيب الجملة، ولكن ما جعله يجحدُ عن ذلك مراعاة التنااسب الصوتية للقافية، أو الحالة الموسيقية التي تقتضيها حركة الروي، ففعل ما لا بد منه؛ ليكسب رضي محبّيه.

(١) عمر بن أبي ربيعة، شرح ديوانه، ص ١٦٤. الإذكار: النذكر. والإزدجاج: الانتهاء. وقد قطعت الهمزةان هنا لضرورة الوزن.

(٢) المرجع السابق، ص .٤٤٠

وللكلمات في اللغة العربية «مزية» تجعلها قابلة للتقديم والتأخير في كلّ وزن من أوزان البحور؛ لأنَّ علامات الإعراب تدلُّ على معناها كيما كان موقعها من الجملة المنظومة، فلا يصعب على الشاعر أنْ يتصرُّف بها دون أنْ يتغيِّر معناها^(١)، والشاعر يتحرَّى من كلامه معنى لا لبسَ فيه، ولا إيهام، كما في قول قيس بن ذريج:

تقطَّعُ عنقَ الرُّحال المطامعُ
طمعتَ بليلي أنْ تَرِيعَ، وإنما
وإنْ تلقَّها فالقلبُ راضٍ وقانعُ^(٢)
كأنكَ لم تَقْنَعْ إذا لم تلاقِها

فهو مصحوبٌ بنغمة موسيقية موقعة، هي عماد الإيقاع وقوامه، فقد قربَ قيسُ اللقاء بعد نفيه، فجمع بين المتناقضين، وأخرَ القناعة، وباعد بينها وبين نقاصها؛ ليثبت في ذهن المتلقي أولَ الكلام وأخرُه، ولم يكن الأمر رصداً للكلمات جنباً إلى جنب، ونُطِّقَ هذه قبل تلك، بل إنَّ الأمر يتعدَّى ذلك ليشمل المعنى من جهة، والتوصيات الصوتية من جهة أخرى.

وأفضلُ منه قول جمبل بشينة:

فرقُ أهلاًنا بُشِّينَ، فمِنْهُمْ
فرقُ أقاموا واستمرَّ فريقُ^(٣)

فقد بين الشطر الثاني بناءً هندسياً متقدماً، فقدم فريقاً وأخرَ فريقاً، لينتهي الشطر بما ابتدأ به، ولি�صبح متوازناً فرقاً بين الاسمين (فريق) و(فريق)، وجمع بين الفعلين (أقاموا) و(استمرّ)، فيغدو الشطر مؤلفاً من (اسم و فعل و فعلواسم)، وهو بذلك يحاول أنْ يزيل الرتابة عن شعره، ويضفي عليه لوناً جديداً من الحياة، فهو ذو سطوة قوية على شعره، وهو من يصنعه ويقوده؛ لذا يحقُّ له أنْ يتصرُّف فيه تقدماً وتتأخِّراً كيما شاء، وليس الأمر بيدِ العروض؛ إذ ليس له على جمبل من سلطان، ولم تكن الغاية من التقديم والتأخير فرضٌ سيطرة جمبل على البيت، وإبراز مقدرته الفنية في تطوير الكلمات للميزان العروضي؛ لأنَّه لو قال: (أقام فريقُ واستمرَّ فريقُ) لم يضرُّ الوزن شيئاً، بل إنَّ الغاية من ذلك جمالية تُظهر حرصَ جمبل على رونقِ الإيقاع، وبراعةِ موسيقاه.

وليس كلُّ منْ قدم وأخرَ أجداد، ولئنْ كان التقديم والتأخير جيداً في مواضعه، حسناً إنْ أصاب إحدى مقاصده، فقد يصادفُ موقعاً لا يتحققُ فيه للشاعر مراده؛ كما في قول جمبل بشينة أيضاً:

(١) عباس محمود العقاد، *اللغة الشاعرة*، ص ١٩.

(٢) قيس بن ذريج، *ديوانه*، ص ٥٨. تربيع: نعوذ.

(٣) جمبل بن معمر، *ديوان جمبل بشينة*، ص ١٤٣. استمرّ: هنا بمعنى ذهب.

ويحسب نسوان من الجهل أني
إذا جئت إيهان كنت أريد^(١)

فـ(إيهان) تربك المتلقي، وتحمّله جهداً فكريّاً هو في غنى عنه، أهي مفعول به لـ(جاء)، أم لـ(أريد)؟ ويبدو أنَّ الشاعر لم يفعل هذا إلَّا لمناسبة الوزن العروضيّ، ولبيس ما فعل؛ خلوه من التُّناسب والانسجام اللذين يُنشدُهما الشعراء، فقد غدت النغمة الموسيقية واهيةً؛ لأنَّها لا تثير انتباهاً أو تحرك مشاعر سوئِ إبراز الذات، والتَّفاخر بها، وهو معنى قد لا يستسيغه المتلقي العربيّ، لبعده عن صفات الموضوعية.

خامساً: الوصل والفصل:

يعُبر الوصل عن معانٍ نفسيةً دفينة، بغضِّ النظر عمّا تقيده حروفه من معانٍ ذكرها القديمة؛ كالترتيب من غير تراخيٍ في القاء، أو الترتيب مع التراخي في (ثُمَّ)، أو الشكُّ والاختيار في (أو)، أو الإشراك في الحكم الذي يتضمن معنى الواو^(٢)، فلهذه الحروف قيمةٌ موسيقيةٌ تتجلّى في تسريع الإيقاع أو تبطئه، أو جعله وسطاً بين هذا وذاك، وقد تكاد تتفاوت مع القافية لإنجاز إيقاعٍ بديع.

ولأنَّ النفس البشرية تواقةٌ إلى إدراك مكامن الجمال في الفنِ عامَّةً، وفي الشعر خاصةً، يغدو هم المبدع المحافظة على هذا الجمال من خلال المحافظة على الصلة بين موسيقاً البيت الشعريّ ومعناه، ولا غرابة أنْ يتجه يلحًا إلى الوصل بالواو في مثل قول مجذون ليلي:

متى يشفي منك الفؤاد المعذبُ	وسهم المايا من وصالك أقربُ
بعد وَجْدٌ واشتياقٌ ورجفةٌ	فلا أنت تُدْنِيَنِي ولا أنا أقربُ
كعصفورٌ في كف طفلٍ يزمهَا	تدوّق حياض الموتِ والطفلُ يلعبُ
فلا الطفلُ ذو عقلٍ يرقُّ لما بها	ولا الطيرُ ذو ريشٍ يطير فيذهبُ
ولي ألف وجهٍ مُدْعِرٌ فَتُطْرِقُهُ	ولكن بلا قلبٍ إلى أين أذهبُ ^(٣)

فالوصل في قول المجذون يثبت متانة الرابطة بين الجملتين، وقد زاد من قوتها وتدفق موسيقاها، ولا يكون مثل ذلك إلَّا إذا التقى القرین من المعنى بقرنه أو ضده.

(١) المصدر السابق، ص ٦٤.

(٢) بنظر عبد الفاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٢٢٤.

(٣) قيس بن الملوح، ديوان مجذون ليلي، ص ٣٨.

ويمتنطى المجنون إيقاع الوصل ليصل إلى القافية، فيتجاوب عنصرا الإيقاع والمعنى في تناغم موسيقى رفيع، تدركه الخاصة من الناس وال العامة، ويتكامل هذان العنصران في وحدة متينة لا انقسام لعراءها. فالإيقاع في قوله: (فَبُعْدٌ وَوَجْدٌ وَاشتِيَاقٌ وَرَجْفَةٌ) يتناهى شيئاً فشيئاً، وصولاً إلى التكرار في (فلا أنت ولا أنا)، وللمقابلة بين (أنت) و(أنا)، فإذا وصل إلى ذروة إيقاعه في القافية، وطرقها اللسان، تم المعنى واكتمل.

وعلى الرغم مما فيها من إبطاء إلا أن المجنون قد سعى جاهداً إلى تحقيق طوفان من الإيقاع في أبياته؛ كالموازنة بين (لا الطفل) و(لا الطير)، أو (ذو عقل) و(ذو ريش)، أو (بعد) و(وجود)، أو (فلا أنت) و(لا أنا)، وما في هذه الموازنة من قيم جمالية أو قيم تعبيرية تبتعد من سلاسة إيقاعها، وتتسابها مع ما تحمله من الذكريات القابعة في نفس المبدع؛ كالحزن والألم والكآبة وشدة المعاناة، فهو في حال يرثى لها، قلبه أشبه بعصفورة ضعيفة لا حول لها ولا قوّة، تعاني سكرات الموت بيد طفل يحبها فيعذبها، ولا يعلم شيئاً عن تلك المعاناة، فلا هو يحن عليها فيطلق سراحها، ولا يرخي يده فيخفف من عذابها، وشتان ما بين حاله وحالها، فالمجنون يتذبذب ويتآلم، وليلاه صاحكة مستبشرة، لا تقترب منه فتصله بجودها، وليس له القدرة على الاقتراب منها ورؤيتها، وهذا تتحول الغاية من الوصل بالواو، من تسريع لحنة الإيقاع ودفع الموسيقا إلى القافية، إلى غاية تعبيرية أراها أسمى من الأولى وأعلى.

إن الوصل هنا يكشف لنا عن صراع داخل يعانيه المجنون، ويتمثل هذا الصراع بوجود قطبين هما (الأنا) و(الأنت)، وكلما اقترب الأنـا من الآخر نفر منه، وابتعد عنه، فإن تعذب الأول سر الثاني لهذا العذاب، واستبشر. وتبقى هذه العلاقة قائمة في الأبيات حتى يدركـها متلقـ يعي ما يسمع، فتنقلـ إليه، وتنقلـ كاهله بمعانـة المجنون وآلامـه.

وتبدو القيمة الصوتية لإيقاع الوصل ظاهرة في قول عمر بن أبي ربيعة:

فلك الله والأمانة والمـيـ

ثم أـنـ لا يزالـ مـنـ كـنـتـ هـوـيـ

ثم لا تـخـرـبـ الأمـانـةـ عـنـديـ

ثم أـنـ نـصـرـ فـالـنـاسـ بـحـتـىـ

ثم أـنـ أـرـفـضـ النـسـاءـ سـوـاـكـمـ

ثـاقـ أـنـ لـا نـخـونـكـ مـا بـقـيـناـ

نـ حـبـيـاـ مـا عـشـتـ عـنـديـ مـكـبـيـناـ

أـغـدـرـ النـاسـ مـنـ يـخـونـ الـأـمـيـناـ

نـتـرـكـ النـاسـ يـرـجـمـونـ الـظـنـونـاـ

هـلـ رـضـيـتـ؟ـ قـالـواـ:ـ نـعـمـ،ـ قـدـ رـضـيـناـ⁽¹⁾

(1) عمر بن أبي ربيعة، شرح ديوانه، ص ٣٠٢. لا تخرّب الأمانة عندي: لا أخونها. المناسب: هنا بمعنى الشعر المشتمل

تقوم الموسيقا التي يُلحّ عليها عمر على «التلاؤم والتَّابُّ والانسجام، ولو لاها ما تحقق هذا التلاؤم بين الأجزاء، فإذا ما خرج جزء منه عن موضعه الطبيعي اختلط النَّظام والنَّسق، واضطرب المعنى وفسد»^(١)، فالوصول بـ(ثُمَّ) في هذه الأبيات يفجّر الطاقات الانفعالية الكامنة فيها، ويتيح للمتنقي أنْ يقفَ عندها ريشما يدركُ المعنى المقصود، فتقلُّ النُّطقُ بها يدلُّ على هُمَّ جثَّ على صدر عمر، فأطبقَ عليه، وكأنَّه يَصْعُدُ به في السموات العُلا، يحاول النُّجاة بنفسه فلا يجدُ إلَيْها سبيلاً، فلَلَّهِ دُرُّها كيف لا تصدقَه؟ تكُنْ حبُّها في قلبه فبقاءه زمناً طويلاً مخلصاً لها، وجعله يرفض كلَّ شيء لأجلها، فهل عساها ترضى؟

وأمّا الفصل فقد يكون استطراداً في الإجابة دفعاً للتوهُّم، وتسهيلاً على المتنقي؛ كما في قول عمر بن أبي ربيعة:

أَيُّهَا الْقَلْبُ مَا أَرَاكَ قُبِيقُ	طَلَّمَا قَدْ تَعْلَقْتَكَ الْعَلُوقُ
هَلْ لَكَ الْيَوْمَ -أَنْ نَأْتُ أَمْ بَكَرٍ	وَتَوَلَّتْ -إِلَى عَزَاءِ طَرِيقٍ ^(٢)

فلو حذف الجملة الاعترافية لأصبح المعنى غامضاً، وكأنَّ عمر يستدركُ سؤالاً يوشك المتنقي أنْ يسألُه، ففصلُ ب قوله: (أَنْ نَأْتُ أَمْ بَكَرٍ).

وَغَيْرُ عَسِيرٍ عَلَى الْمُتَلَقِّي إِدْرَاكٍ إِيَقَاعٍ لَا يَنْتَمِي إِلَى دَائِرَةِ الْوَزْنِ وَالْقَافِيَّةِ فِي قَوْلِ عَمَرِ بْنِ أَبِي رَبِيعَةِ:	فَلَمَّا اكْفَهَرَ اللَّيْلَ قَالَتْ لَخْرَدٌ
كَوَاعِبٌ فِي رَيْطٍ وَعُصْبٌ مُسْهِمٌ	نَوَاعِمٌ قَبْ بُدْنٌ صُمْتُ الْبُرَى
وَمِلَانٌ عَيْنَ النَّاطِرِ الْمُتَوَسِّمٌ	رَوَاجِعٌ أَكْفَالٌ تَبَاهِينَ قَوْلُهَا
لَدِيهِنْ مُمْقُولٌ عَلَى كُلِّ مَزْعِمٍ ^(٣)	

ينبع الإيقاع من الفصل والوقف؛ لإظهار التقوين عند (خُرُّد، رَيْط، قَبْ، بُدْن، أَكْفَال، مُمْقُول)، ويُعدُّ الفصل اللغطي هنا سبباً رئيساً في بطء الإيقاع، مما يفسح المجال أمام الذهن لاستحضار الصور

على النسب.

(١) ابن سالم حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص ٥٧.

(٢) عمر بن أبي ربيعة، شرح ديوانه، ص ٤٤٦-٤٤٧. العلوق: المعنوية.

(٣) المراجع السابق، ص ٢٠. الخرد: اللؤلؤة التي لم تُنْقَب. كَوَاعِب: جمع كاعب وهي من كَعَبَ نَدِيَّها واكتئن. الريط: الملاعة. العصب: نوع من النبات. مُسْهِمٌ: مُخْطَطٌ. نَوَاعِمٌ قَبْ: ضامرة البطن. صُمْتُ الْبُرَى: لا صوت هنَّ الْبُرَى: جمع بُرَّة، وأراد الإسوار والخلال. رواجِع أَكْفَالٌ: أعيجازهن كبيرة.

الحسنة للكلمات الموقوف عليها، (اللُّولُو والثياب والجسد)، فيتخيلها المتلقى غادةً حسناءً، اجتمع لها من الحسن والجمال صفاتُه، ومن الغنج والدلال علاماته.

وأبلغُ من ذلك ما ورد في قول مجذون ليلي:

مُنْعَمَةٌ لَمْ تَخْطُ شِيرًا مِنَ الْخِدْرِ
بَرَهْرَهَةُ كَالشَّمْسِ فِي يَوْمِ صَحْوَهَا
فَشَتَّانَ مَا بَيْنَ الْكَوَاكِبِ وَالْبَدْرِ
هِيَ الْبَدْرُ حُسْنَا وَالنِّسَاءُ كَوَاكِبُ^(١)

ففيه حسنٌ تقسيمٌ يزيد حلاوة الموسيقا، ولا يليثُ أنْ ينساق الجنون من إيقاع الفصل إلى إيقاع آخرٍ يخالفُ به خطأ ما قد سبق، فينتقل من (برهرة) و(منعمة) (هي البدر حسناً) إلى (كالشمس) في يوم صحوها) و(لم تخطُ شيراً من الخدر) و(النساء كواكب)، ولعلنا نشتئم رائحة الوصل في التراكيب الثانية؛ ملتانتها وتماسك معانيها، وليس عجياً أنْ يجمع بين الفصل والوصل من كان لسانه فصيحاً. إنَّ الأمر لا يعتمد على المعنى الذي يطرقه الشاعر؛ لأنَّ المعاني يعرفها العربيُّ والعجميُّ، والقرويُّ والبلديُّ، وإنما هو في جودة النَّفْظ وصفائه، وحسنِه وبئائه، وزناهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبِّيك والتراكيب، والخلو من أود النظم، والتَّاليف»^(٢)، ولن يتحقق ما سبق ما لم يعرف الشاعر ما يجود معه الفصل ويحسن، فإذا وصل فيما ينبغي عليه أنْ يفصل، أو فصل فيما حقه الوصل، وقع فيما يُعيَّب شعره، ويُيشَّن إيقاع بيته؛ كالفصل في قول مجذون ليلي:

فَلَتَكِ وَلَكِ قَلْ مِنْكِ نَصِيبُهَا
وَمَا هَجَرْتِ النَّفْسُ يَا لَيْلَ أَنْهَا
بِأَوْلِ نَفْسٍ صِيرًا غَابَ عَنْهَا حَبِيبُهَا^(٣)

فسواءً أهجرتها نفسه أم لا؟ وسواءً أصبرَ قلبَه على غياب ليلي أم لم يصبر؟ فإنَّ الفصل في البيت الثاني أَوْهِنَ المتلقى بما اعترض اسم (ليس) وخبرها، وجعل إيقاع البيت ثقيلاً لتوالي الكسرات فيه.

(١) قيس بن الملوح، ديوان مجذون ليلي، ص ١٢١. برهرة: بضاء.

(٢) الصناعتين، "الكتابة والشعر"، أبو هلال العسكري، تحقيق: مفید فمیحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨١، ص ٧٢.

(٣) قيس بن الملوح، ديوان مجذون ليلي، ص ٥٦.

الخاتمة:

لإيقاع علم المعاني سحرٌ خاصٌ يقرب البعيد، ويعُدُّ القريب، وله تأثيرٌ قويٌّ في النفوس، وموسيقاه خداعة ذات أوجه، توحى بالقوّة والأبهة حيناً، وبالرقة واللين حيناً آخر.

وقد أَسْهَم علم المعاني في التعبير عن قيم إنسانية تحمل المتلقي على التوْحُّد بالسِّمْبُدُع، وجعله يعيش بحربيته الشّعرية، ووضعه أَمَام إيقاع عذب يطرب له حتى يوشك أنْ ينسى معاني ما يقرأ.

وقد وُفِّقَ كثيرون من شعراء الغزل في العصرِ الْأَمْوَيُّ في استغلال مظاهر علم المعاني وقيمته التعبيريةِ والموسيقيةِ، ومخاطبة الشّعور الدّاخلي للمتلقي، ولم يُوقَّع بعضهم في ذلك، ولم يستطعْ أنْ يُمسك بزمام أمره، أو يتحكّم بمشاعره وعواطفه.

❖ قائمة المصادر والمراجع:

- ١) ابن الملوح، قيس، ديوان مجnoon ليلي، تحقيق: عبد السنّار أحمد الفراج، دون طبعة، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٩م.
- ٢) ابن ذريح، قيس، ديوان قيس بن ذريح، تحقيق: عفيف نايف حاطوم، ط١، بيروت: دار صادر، ١٩٩٨م.
- ٣) ابن معمر، جميل، ديوان جميل بشينة، تحقيق: إميل بديع يعقوب، ط١، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٢م.
- ٤) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، دون طبعة، القاهرة: مكتبة الخانجي، تاريخ الإيداع ٢٠٠٠م.
- ٥) حمدان، ابتسام، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط١، حلب: دار القلم العربي، ١٩٩٧م.
- ٦) عمر بن أبي ربيعة، شرح ديوانه، ط٣، مصر: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٦٥م.
- ٧) عزّام، محمد، بنية الشعر الجديد، دون طبعة، الدار البيضاء: دار الرشاد الحديثة، تاريخ المقدمة ١٩٧٦م.
- ٨) العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين، "الكتابة والشعر"، تحقيق: مفيد قميحة، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨١م.
- ٩) العقاد، عباس محمود، اللغة الشاعرة، دون طبعة، القاهرة: هضبة مصر للطباعة والنشر، ١٩٩٥م.
- ١٠) العلوى، يحيى بن حمزة، الطراز "المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حفائق الإعجاز"، دون طبعة، مصر: دار الكتب الخديوية، مطبعة المقتطف، ١٩١٤م.
- ١١) علوية، نعيم، نحو الصوت و نحو المعنى، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م.
- ١٢) القرني، علي بن عبدالله، أثر الحركات في اللغة العربية، أطروحة دكتوراه، مكة المكرمة: كلية اللغة العربية بجامعة أم القرى، ٤٢٠٠م.
- ١٣) نافع، صالح، الموسيقا في النص الشعري، ط١، الأردن: مكتبة المدار، ١٩٨٥م.

علم معانی و آهنگ شعر (جمیل، عمر و دو قیس به عنوان نمونه)

دکتر احمد دولیبی^۱، محمد جمیل قزو^۲

چکیده:

شاعر دوست دارد که احساس درونی خواننده را مورد خطاب قرار دهد و سطح بالاتری از خودپسندی را نشان دهد و در استفاده از توانائی‌های موسیقائی علم معانی برای بیان معانی مختلف دریغ نورزد. پس چیزی که مشخص است را ذکر می‌کند یا آن چیزی که پنهان است را برای جلب کردن توجه و پرسش‌های مخاطب پنهان می‌کند و ممکن است چیزی را مقدم کند یا با تأخیر بیاورد، معرفه یا نکره بیاورد، تا به قصیده آهنگ درونی بدهد و با آهنگ آن سریع مطرح می‌کند یا آن را کند می‌نماید؛ گاهی وصل می‌کند و گاهی از فصل استفاده می‌کند و لحظه‌ای از خبر و انشاء و توانائی بیانی آنها، یا بالارفتن یا پایین آمدن شدت آهنگ در آن غافل نمی‌شود. پژوهش ما به بررسی تأثیر علم معانی در آهنگ شعر غزل اموی و ارزش‌های بیانی همراه آن که این شاعر یا آن شاعر از آن استفاده کرده، می‌پردازد و با مثال‌هایی از شعر جمیل بشیوه، عمر بن ابی ریبعه و دو قیس (قیس بن ذریح و قیس بن ملوح) آن را نشان خواهد داد و از این اشعار به عنوان نمونه استفاده خواهد نمود.

پژوهش حاضر به روش‌هایی که این شاعران از آن استفاده کرده‌اند، خواهد پرداخت از جمله: ذکر و حذف مانند حذف لفظی یک یا چند حرف، حذف حرف چه در لفظ و چه در کتابت و حذف کلمه. همچنین معرفه کردن و نکره کردن و خبر و انشاء و آهنگ صعودی و نزولی آن و آهنگ آهنگین سپس تقدیم و تأخیر و معانی اختصاص موجود در آن و بیان حال و اظهار انکار و غافلگیر کردن مخاطب و در نهایت فصل و وصل. کلید واژه‌ها: حذف و ذکر، نکره و معرفه آوردن، تقدیم و تأخیر، وصل و فصل.

^۱ - استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حلب، حلب سوریه (نویسنده مسؤول)

^۲ - دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حلب، حلب سوریه.

Semantics and harmony in the poetry of Jamil Omar and Tow Qaiss

Dr. Ahmad Dawaliby^{},
Mohammad Qozzwo^{**}*

Abstract

Umayyad court poets were known for their subtle and excellent poetry, and their high technical capacity and musical skill. They recognized patterns and the things in the world well, therefore, there were different meanings and structures in their literary texts. If the creative conflicted what there was actually in the world, the poets found the best aesthetic solution. They expressed deliberately and hid deliberately. They employed more than one technique in the structures they presented and the compositions they produced in order to cater for the state of the minds of the creative spirits. This research presents the role of semantics in Umayyad Court poetry, and the techniques that these poets used in their poetry including stating and deleting certain words and sounds, whether they were written or were just sounded. Some other techniques such as using absolute and particular terms, using connected and disjointed language, rearrangement, rising tempo, and surprising the audience are also discussed. For this purpose, examples from Jamil, Omar, Qaiss bin Al-Molawwah and Qaiss bin Thoraih are used.

Keywords: musical rhyme, rearrangement, disjointed language, deletion, particular and absolute

*- Professor in Arabic Language and Literature, Aleppo University, Syria

**- Ph.D. Student, in Arabic Language and Literature, Aleppo University, Syria.

نحو إضاءة نقدية لشعر مدوح عدوان

الدكتور وفيق سليمين*

الملخص

ينعقد هذا البحث لتقديم قراءة استكشافية لشعر "مدوح عدوان" تأتي على أهم ركايئه ومنطلقاته، وتكشف عن سماته وخصائصه العامة من خلال معاينة النصوص والشواهد والإبانة عن المقومات الأسلوبية التي تعين شعره بين حدي البلاغة والإبلاغ بما يتفرع على ذلك من الكلام على الطوابع الأدبية والسياسية التي تسمِّ الأداء في ترجحه بين الجانين، وفي إنتاجهما معاً في سبيكة قولية واحدة. من هنا كان يجري التركيز على تخيير الشواهد المناسبة في تمثيلها للتجربة، والعكوف على فحصها، لإعادة بناء المكونات العلامية من جهة، واستخلاص ما ترشحه من طاقات دلالية ومصاحبات إيجابية، ولوصل ذلك، من بعد، في مراكز تجمّع تقاطع عندها الشواهد، ويقوى بعضها بأثر من بعض في عمليات الضم والتوجيه القرائي.

على أساس هذا النهج أشرنا إلى الرموز المتكررة في شعر "مدوح عدوان"، وإلى طرائق توظيفها، وصولاً إلى بيان ما يتربّط على أشكال التوظيف هذه من لوازن فكرية، أو من مقولات ضمنية، أو بيان ما تشف عنّه من منظورات محددة، تنطلق منها التجربة وتعود إليها في الممارسة، بما تحفل به من آليات التنظيم، ومن متغيرات إنتاج القيمة وسبل التدليل.

الكلمات المفتاحية: إضاءة نقدية، الفكري والسياسي، عناصر المضمون.

* أستاذ في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا. رقم الهاتف: ٤٨٨٣ ٣٣٧٩ ٣٩٦٣٩٠٠. تاريخ الوصول: ٢٧/٠٧/٢٠١٣٩٣ هـ.ش - ١٩/١٠/٢٠١٤ م تاريخ القبول: ٢٩/٠١/١٣٩٤ هـ.ش - ١٨/٠٤/٢٠١٥ م

المقدمة

من شأن هذا البحث أن يقدم نظرة كلية عامة في شعر "مدوح عدوان"، وأن يكشف عن المكونات النصية وطرائق انتظامها في عمليات الصوغ والتقدم والمعالجة الفنية، أملاً في استجلاء المقومات والخصائص التي تعمّ شعره، في تفاوتها بين حدي البلاغة والإبلاغ.

ومن الغايات المؤملة أن يقدم هذا التناول الوجيز، بين يدي الباحثين، مدخلاً للنظر في شعر "مدوح عدوان" من منطلقات مختلفة، تسهم معاً، ائتلافاً واختلافاً، في إنتاج قراءات نقدية متکاملة توفر منظوراًها على جلاء الرؤى الفكرية والفنية التي ينطوي عليها — أو يشفُّ عنها ويجتملها — موضوع البحث.

أهمية البحث

تتأتي أهمية البحث من محاولته تقديم إضاءة نقدية لشعر "مدوح عدوان"، تستجيـ جملة من مكوناته، ومن آليات بنائه واحتـالـهـ، وتبـديـ عنـ كـفـاعـةـ المـتحقـقـ النـصـيـ، دـونـماـ إـسـهـابـ فيـ تـبـعـ التـفـصـيـلـاتـ المـتـكـثـرـةـ وـالـغـرـقـ فـيـهاـ. وـمـنـ شـأـنـ ذـلـكـ أـنـ يـقـدـمـ بـيـنـ يـدـيـ الـبـاحـثـيـنـ مـدـخـلاـ عـامـاـ يـفـضـيـ إـلـىـ قـرـاءـاتـ مـتـوـعـةـ، أـوـ يـبـنـهـ عـلـىـ إـمـكـاـنـاـهـ، وـيـفـتحـ بـاـبـاـ عـلـىـ اـخـتـلـافـ مـنـطـقـاـهـاـ وـتـبـيـانـ غـايـاـهـاـ، بـحـيثـ تـكـوـنـ هـذـهـ إـلـيـاضـاءـ الـمـقـدـمـةـ هـنـاـ نـوـاـجـهـ بـجـهـودـ نـقـدـيـةـ مـؤـمـلـةـ، أـوـ لـطـرـائـقـ مـتـمـايـزـةـ فـيـ مـقـارـبـةـ شـعـرـ "ـمـدـوـحـ عـدـوـانـ"ـ،ـ اـنـطـلـاقـاـ مـنـ إـشـارـاتـ الـمـبـثـوـثـةـ فـيـ هـذـهـ الـمـحاـوـلـةــ.ـ

منهج البحث

تتوسل هذه القراءة بالمنهج النصي الذي يقوم على تحليل المادة، ومعالجة الشواهد، وإعادة تنظيمها في نحو يتيح إمكانية استثمار مكوناتها الموضوعية والفنية والعلاقية في إنتاج هذه القراءة ورسم حدودها، بعيداً عن الإقحام الخارجي الذي تضطلع به الرؤى الإسقاطية.

وفي هذا الاختبار — كما أقرَّ — ما يمكن لواجهة شعر "مدوح عدوان" من داخله، ويتبع للتبصر النقيدي درجة أعلى من قوة الاختبار والتحصيل والمخض القرائي المبني على العينات النصية المدرجة. يندرج شعر مدوح عدوان، عموماً، في المنحى النضالي، ولذلك تطغى عليه طوابع الانشغال بالهموم الوطنية والقومية والإنسانية، وهو ما يفسّر غلبة الفكرى والسياسى، وسفرور عناصر المضمون وموجهات المعنى، التي تقدم التعبير، وتعنى به عناية ترجّحة في الأهمية على هندسة شكله وإتقان مبناه. وإذا ما تأملنا، من هذه الزاوية، تبيّن لنا أنه ثرة انفعال وإنجراح، لا وقت معهما لتحكيم القول واقتراض معجزات البلاغة.

لا يعني ذلك، بالطبع، أن الشعر عنده مجرد إبلاغ من نوع ما، بل ربماً أمكن القول إنه يجري في فضاء متوسط يوازن بين منحنيات الحركة، ويحفظ حلوتها في إطار يتكلّم بتأمين الاتصال، وفي مجرد من العدول القريب لا يخلُ بإمكانات التواصل، ولا يشكّل اعتراضًا حاسماً يتسبّب بتعليق فعلها، أو ينتهي إلى إحداث القطع مع نظام أفتتها، وقواعد اشتغالها، وقوّات إحالتها وإفهامها.

ومن هنا كان شعر مملوح لا يتعرّف بالبلاغة الخاصة بالتجاز، ولا يختزل في الإبلاغ الوظيفي العام. إنه حد ثالث يتوسط بين هذين، فيلاقي بينهما على نحو ما، ويكون سلباً لهما معاً في اللحظة نفسها.

يصدر مملوح عدوان، إذًا، عن رؤية ضمية للشعر ترشح بها نصوصه، ويشكّل فيها الموضوع مركزاً، وبؤرة إشعاع يعول عليها في إنتاج الأثر وتصديره. ولا يعدّ المتتبع لشعره أن يلاحظ تركيزه على الموضوع، منطلاقاً وغاية، في سياق ينمو به، ويأخذ بتفاعل وقوعه في الوجود. وهو، هذا المعنى، امتداد جنر أول متّصل في تاريخ الشعر العربي، من حيث عنايته بالموضوعات الكبّرى ودورانه عليها. ولذلك كما يجد في شعر مملوح ركيزة موضوعية متّجاشة تتصل بواقع الانكسار والسقوط، انكسار الأمة، وسقوط القيم، وخيانة الحكام، وتداعي البنيان الاجتماعي تحت وطأة القمع والفساد. وليس حضور الشاعر المهمّش، أو الفرد الممحوق، أو الرمز الإيجابي المتبذل، إلا عنصراً دالاً في رقعة هذا النسيج المحكوم بوحدة الموضوع وقوة حضوره. ولاشك في أن التركيز على الموضوع يستدعي بالضرورة الحرص على التواصل، وعلى تيسير عمل قناة البعث ومكانت تحرير المعنى. وفي ذلك كله ما يؤدي، منطقياً، إلى رؤية الشعر من حيث هو رسالة نوعية، وتوجّه خاص إلى تشكيل وعي الناس وشحنهم، خلافاً لشعر الرؤيا المهموم بالكشف الغيبي، والمسكون بمحاجس التحليل الإبداعي لاقتراض العصي والشارد والمجهول، والأمثلة على ذلك من شعره كثيرة وافرة، منها: "١٠ حزيران يوم القنطرة" من مجموعة "الظل الأخضر"، و"خارجي قبل الأوان" من "تلويحة الأيدي المتعبة" ، و"أمة خلعت موتها" من مجموعة "الدماء تدقّ التوافذ" ، و"سورة الحجر" من مجموعة "لا دروب إلى روما" ... إلخ. نقرأ له تحت عنوان "قصيدة ينقصها شهيد"^(١):

"هي ورقة من توت
كان اسمها بيروت
سقطتْ فما عرَّتْ سوى التابوت"

^١ - مملوح عدوان، الأعمال الكاملة، ج ٢، ص ١٤٣ .

* * *

ما غادر الشعراء في بيروت من متربَّ
 وقصيدي لم تكتملْ
 ما زال يقصصني شهيدْ
 ما زال نصفُ القول محققاً
 ويحرقُ لي فمي
 ما زال بابُ المحرج مفتوحاً
 وهذه الأرض لم تشربْ دمي ".

ويعد في سياق القصيدة نفسها التشدد على الازمة بضرب من التكرار، هو، في الوقت نفسه، تشدد على استهانه الوعي المواجه في تلازمه مع سياق الهدم والفضح والتعرية الواقع السقوط، وللمكونات العاملة فيه، فيقول^(١):

" هي ورقةٌ من توْتٍ
 كان اسمها بيروت
 سقطتْ... فلم يسقط سوى التابوتْ ".

وإذا كان "مدوح عدوان" ينطلق من الحديث، ويوجه المنظور الشعري من داخله، فإنه كثيراً ما يتسلل بالتاريخ العربي، ويستدعي رموزه، ليسقطها على الحاضر، ويسعى إلى تعميق الوعي به، من خلال هذه التقنية القائمة على عمل المرايا المقابلة، التي تبدي كلّ منها عن ذاكما في صورة غيرها، على نحو يتبع التبادل بين الجانبين، ويسهل العبور من أحدهما إلى الآخر.

في سبيل تأكيد ما سبق، يمكن أن نتوقف قليلاً عند عدد من الرموز المتكررة التي يتسلل بها الشاعر في بناء نصوصه، ومنها: الحسين وكرباء، وحشى وحمزة، الخطيبة والزبرقان، أبو ذر وعثمان، الموفق وعلي بن محمد، أسماء بنت أبي بكر والمستعصم بالله، إلى غير ذلك مما يتجده من رموز تراثية عامّة، ورموز تاريجية وطبقية، من مثل قوله^(٢):

" في زمن الردة والتواين
 ينتشر مسيلة في كلّ مكان "

١- المصدر السابق، ج ٢، ص ١٧٤.

٢- مدوح عدوان، الأعمال الكاملة، ج ١، ص ٩٦-٩٧.

يختلط الشاهد بالقاضي بالقاتل
والكل يحيطون القمصان
وعلى كل قميص جاؤوا بدم كذب
ليقال: قميص من عثمان^١.

هذا التشكيل المحقق بآلية التناص التراثي والديني، في تمحوره على الفكرة والحدث، يتكامل مع نظيره في الإطار نفسه، من حيث قيامه على إعادة بناء الحدث، وعلى توظيف رموز التاريخ الطبقية والدينية والسياسية توظيفاً يشحد الوعي بالحاضر، أو لنقل إن الحاضر هو منطلق عملية التوظيف وغايتها، وإن كان يتلامح حضوره من خلال ماضي الذات وتجربتها المتجلّرة هناك، تلك التجربة التي يعاد صوغها، أو تستدعى على نحو كيفي محدد بدلالة ما هو الآن^(١):

” حين فشلت أن أموت في رمال كربلاء ”

رجعت في قوافل البريد
بصقت في وجه يزيد
لكي يُميّتني بسجنه
لكتما جلاده العبيد
أصرّ أن يخون سيده
وأن أعود للحياة من جديد ”.

وهنا نتوقف لنتساءل: هل يكشف تراجم الرموز التراثية عن أهداف التواصل والتأثير، وإشاعة الإحساس العام بالملوّف، واستئثار آلية التفكير المنطقي في المحاكمة والمقاييس؟ وهل تلمح وراء هذه الرموز في توظيفها المختلفة ترافقاً دالياً يشير إلى الإلحاد على الرسالة والتشدّد على الفحوى؟ هل يبني ذلك عن تجذر هذه التجربة في الهمّ العربي، بحيث إنها تصل بين الماضي والحاضر في تقابل المرايا، أو في دورية الزمن العربي الثقيل الذي لا يفارق معنى الاستعادة والتكرار والمطابقة في مجرى ما يختطفه بأفعال الحال والاستقبال؟!

هذه الأسئلة وسوها كفيلة بتسليط قدر من الضوء على تجربة ممدوح عدوان الشّعرية القائمة في مواجهة واقع الانحطاط العربي، تعرّيه وترده على لحظات ماضيه المطابق الذي يمتدّ الآن، وكأنّ التاريخ لم يجرِ عليه، وكأنّ الزمن لم يمرّ مكانه المتجمّد هناك، مما يسويّ استحضار اللحظات المظلمة

من الماضي وإسقاطها على الحاضر، من خلال استقادام رموز الماضي وإحلالها ههنا في اللحظة الخاصة بزمن الكتابة. وعلى هذا الأساس لم تكن الرموز لتتواجه، فقط، في أزواج علاقية متضادة، بل كانت رموز التراث تتلاقي مع موازياتها في الواقع المعيش وتتحدد بها، فالمستعصم العباسي يغدو وجهًا للحاكم العربي في هذا الزمن، في الوقت الذي يبدو فيه هذا الأخير انبعاثاً للأول، وقناعاً له، أو تحلياً جديداً له في حاضر لا سندٌ ذاتياً لحضوره خارج استدارة الزمن. وبمثل ذلك تبدو بعض الرموز المستنهضة من تفصيلات الحياة اليومية امتداداً لذات واحدة تنسحب على صفيتِ الزمن، وكأنها تحيا الآن في الماضي والحاضر وتتوحدُهما معاً، لا تمایز بينها، إلاّ في الأعراض التي تعلق بجوهرها الثابت وتتلاقي عليه. وهنا يحضر مثال الشرطي رمزاً جوهرياً لتلك الأنظمة القهرية المؤسسة للهزلة قبل وقوعها أمام تatar الأمس وصهاينة اليوم^(١):

"الورُ الأخضرُ، سُرُّ
وتلَكَّ بعضُهمُ وهله
فانتهزَ الشرطيُّ بصفاتهِ الترددُ والأبلهُ
فحُرِّكَ حقَّ حجرُ الشارعِ
وتحرَّكَ كُلُّ السابلةِ، وخلتُمْ طاروا
نبَتَتْ لهمُ من صَفْرَتهِ أجْنحةً وزعافِ"

وأنا واقفٌ

أرقَبُ من ركني هذا الجمَعُ الخائفُ
أرقَبُ كيف تصيرُ المدنُ متاحفُ
كيف تصيرُ الخيَلُ سلاحفُ
وإذا غضَبَ الشرطيُّ وجاءَ ليهربِي
لن أتردَّدَ، لن تخنقني الرهبةُ
وسألقي تحتَ حدائيِ اللماعِينِ بقلبي الواجدُ".

^١ - ممدوح عدوان، الأعمال الكاملة ، ج ١، ص ١٥٣-١٥٤.

وما تجدر الإشارة إليه، في هذا السياق، أن تجربة ممدوح عدواني تجربة ذلك الجيل المؤرق بالهزيمة الحزيرانية. صحيح أنها تجربته الخاصة، لكن المخاص هنا هو التجلّي الفردي لذلـك الشأن العام. وعليه، فإن الفوارق الأسلوبية في متغيرات التشكيل والأداء لم تكن إلا توسيعاً على ذلك الأصل الذي اكتوى به الجميع. ومن هنا كان جموج الاستجابة وسط دوي السقوط أعنـى من أن تتحكم به شروط التأمل الفني، وكانت المفارقة أمضـى حـدة، وأشد عصـفاً بالمعنى الذي لفتـ إلى زيفـه وهشاشـته، وكانت النتيجة الطبيعية لـذلك أن يجري التركيز على فضح البريق الكاذب للأوجه المستعارة، وأن يضـطلع الشعر بـمهـمة الكشف الكيميائي عن مـعدـها الخـسيـس. ولـهـذا كـانـمـدوـح عـدوـانـيـدورـ فيـ هـذـاـ الفـلـكـ ويـصـطـليـ بـنـارـهـ، ليـحرـقـ فيـ ذـاتـهـ طـبـقـاتـ الـورـمـ الشـحـميـ الـذـيـ ظـلـّـ آـنـهـ عـينـ العـافـيـةـ، وـلـيـسـدـ فيـ مـطـهـرـ جـحـيمـهـ تـلـكـ الأـقـنـعـةـ الرـائـفـةـ وـشـعـارـاهـاـ الـخـلـبـ. وـمـقـنـصـيـ ذـلـكـ كـانـ يـكـشـفـ لـنـاـ الـحـجـابـ عـنـ عـلـيـ بنـ حـمـدـ قـائـدـ ثـورـةـ الزـنـجـ وـهـوـ يـنـادـمـ فـيـ السـرـ جـنـدـ الـخـلـيـفـةـ، بـحـيثـ لـمـ تـبـقـ هـنـاكـ مـنـ حـقـيقـةـ سـوـىـ حـقـيقـةـ هـذـاـ السـقـوـطـ الـمـرـوـعـ الـذـيـ يـمـلـأـ عـيـنـ الـعـيـنـ وـالـقـلـبـ، وـيـدـكـ آـخـرـ حـصـونـ الـوـهـمـ فـيـ وـاقـعـ الـرـيفـ الـعـرـبـيـ الـمـسـتـفـحلـ،

يـقـولـ تـحـتـ عـنـوانـ "ـاـهـرـوـبـ مـنـ ثـورـةـ الزـنـجـ"ـ^(١)ـ:

"ـحـيـنـاـ اـصـطـكـ جـوـعـيـ بـسـيفـيـ
اـكـفـهـرـتـ وـجوـهـ الـأـعـادـيـ
غـشـانـيـ الـبـرـيقـ"

عـنـدـهـ اـنـدـلـقـ الـبـرـقـ حـقـ رـأـيـتـ جـذـورـ الـمـارـأـةـ
وـرـأـيـتـ بـوـجـهـ عـلـيـ تـقـاطـيـعـ حـجـاجـهـمـ
وـأـنـ مـنـ رـأـيـ عـيـنـهـ الـخـايـيـةـ
وـرـأـيـتـ عـلـيـاـ يـنـادـمـ جـنـدـ الـمـوـقـقـ خـلـفـ سـتـارـةـ
وـأـمـامـيـ رـأـيـتـ الـمـدـائـنـ قـوـيـ ."

ترى، ألا يفسـرـ لـنـاـ ذـلـكـ كـلـهـ لـمـ يـكـنـمـدوـحـ عـدوـانـيـشـغـلـاـ بـالـمـجـرـدـ وـالـمـعـالـيـ، وـبـالـأـسـئـلـةـ الـكـوـنـيـةـ الـتـيـ تـخـصـ الـوـجـودـ وـالـمـاـ وـرـاءـ؟ـ وـلـمـاـذـاـ كـانـ، عـلـىـ خـلـافـ ذـلـكـ، مـنـهـمـكـاـ فـيـ الـيـوـمـيـ وـالـسـيـاسـيـ، وـمـنـخـرـاـ فيـ السـجـالـ الـأـدـبـيـ وـالـفـكـرـيـ الـذـيـ يـدـورـ عـلـىـ حاجـاتـ الـوـاقـعـ وـقـضـيـاـهـ الـأـسـاسـيـةـ فـيـ النـهـوضـ وـالـتـنـوـيرـ وـإـعادـةـ إـنـتـاجـ الـذـاتـ الـحـضـارـيـ لـلـأـمـةـ عـلـىـ نـحـوـ جـدـيدـ، وـبـاستـحـقـاقـاتـ عـصـرـيـةـ؟ـ لـعـلـّـ فـيـماـ سـبـقـ ماـ يـجـاـوزـ هـذـهـ الرـؤـيـةـ لـيـفـضـيـ لـنـاـ بـسـرـ تـورـطـمـدوـحـ عـدوـانـيـشـغـلـاـ النـاسـ وـالـخـيـاـةـ، وـبـعـلـةـ كـوـنـهـ مـأـحـوذـاـ بـالـدـفـاعـ

^١ - مـدوـحـ عـدوـانـ، الـأـعـمـالـ الـكـامـلـةـ، جـ ١ـ، صـ ٢٤٣ـ .

عنهمما، ولهذا لا نرى في شعره ذلك الترف الفني اللغوي، ولا ذلك الغوص بعيد على درر الخيال في عمق جلته وتياره الحَدِب، لأن هذا الشعر – كما أسلفت – هو شعر رسالة يتدفق في أفق البحور والتفسّر والغاية المسكونة بإشاعة الوعي الصدّي وتعرية واقع القبح عما يمكّن الفنّ.

وهكذا يتواجه المستويان المتعاندان في حلبة الصراع ورقعة النصّ، فتشهد في الأغلب الأعمّ من شعره هذا التصادم والتداير بين نظامين متغايرين ورؤيتين مختلفتين، ينهض بهما تشكيل للمكان في نحو التقابل الصدّي والتفاوت المرتكي، يعمل على سحب القيمة من الرسمي والسلطوي، أو يقوم بقلب ميزان حضورها، بحيث ينكسر عمود التراتب السائد، وينقلب الشيء إلى ضده من الجهتين معاً، وهذا يغلو المكان القبيح في واقع الفساد والعسف محلاً للحرية من جهة، وموقاًً لتواجه الوعي واللاوعي في مسعى إنتاج المفاضلة، وإعادة ترشيح القيمة ترشيحاً صدّياً، فالشاعر، على هذا النحو، "لا يتتردد في أن يجعل القبح موضوعاً له (...)" كما لو كان يواجه واقعه بما هو من جنسه^(١). هذا، فضلاً عن كون "وعي القبح لازمة من لوازم الوعي المقوم" ^(٢)، وهو ما يبدو في مثال قصيدة الموسومة بـ "رسالة إلى أسماء بنت أبي بكر" ^(٣) :

"في الوطن المليء بالدعاء والدماء"

كنا نلوذ بالراحض لكي نكتب آراءً جريئةً

نرسم أجساد النساء

ونكتب الشتائم البدنية

لكبني على جدار كلّ مرواحض دخلته

في وطن القضايان والأقبيات المخيفه

قرأت أو كتبتْ

"جند الغرابة، سيدى،

ينتهكون الوطن الشهيّ كالعذراء"

وكان سيدى الخليفة

متكتناً في القصر

^١ - حابر عصفور، رؤى العالم، ص ٨٣.

^٢ - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

^٣ - مدوح عدوان، الأعمال الكاملة، ج ١، ص ١٣٣ - ١٣٤.

فوق وجهه ابتسامة مُخيفه:
”بغداد تكفي“

أبعدوا عن القصور ضجة الغوغاء .

وفاقاً لما تقدم، نلاحظ هنا سفور المواجهة النسقية في نحو من الازدواج والتقابل الصياغي، بحيث يمكن إعادة تنضيد العناصر المتباينة على محوري التقابل الأساسي في هذا الأداء المؤثر بالفجوات، والحافل بمحامن إنتاج المفارقة.

من شأن الشعر— كما تبيّن هنا — أن يعمل على كسر أنماط الإدراك والقيم التقليدية، وأن يجعلنا نرى بطريقة جديدة كما يقول ”إليوت“^(١). ومن هذه الزاوية أزعم أن ثمة رابطاً عميقاً يجمع بين شعر ملروح ونشره، ويقرن أحدهما بالآخر على قاعدة إنتاج أسلطة المواجهة، لتحريرك لهذا الواقع وإنحرافه من صورته الراهنة، ولمواجهة حالة العماء والخراب وحقيقة التأخر العربي. ومن هنا أيضاً يمكن رد أحد جانبي هذه الكتابة على الآخر في مؤدى الفصح والتحرير والخروج من دوائر العطالة الرسمية. وهنا تتعين الكتابة إبداعاً لواقع حديد على مستوى الفن، أو سبيلاً لنقض الواقع القائم، عبر الفعل فيه بأدوات أجنبية من معناه، من شأنها أن تستبدل به، على مستوى الرغبة، تقييده المرفوع إلى أفق معنى الحرية في إنتاج الحياة المتتجدد، وصيانة الكرامة الإنسانية، وشاهد ذلك ما يثبته تحت عنوان ”شعر“^(٢):

”كل شيء صار موزوناً مُقْفَى
صار محدود المعاني
مجلس الشعب،
المسيرات
نظام السير
تصميم المباني
وقفة الناس أمام الفُرُنِ
دور الناس في السجنِ
مواعيد الولاداتِ“

١ - عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ص ٨٣.

٢ - ملروح عدنان، الأعمال الكاملة، ج ٢، ٣٠٥ - ٣٠٦.

الجهازات
الأغاني
والآمانى.

كل شيء صار موزوناً مُقفَّى
فلمَّا تكتبُ الشعرَ الحديثَ
يأخبِّيْتُ؟!

إذا كان الجنون المتذوب إليه في كتابة "مدوح عدوان" يمثل احتجاجاً على نظام العقل المهيمن الذي يشيع قيم الامتثال، فيطبع التدجين، وينتهي إلى إقرار حيونة الإنسان، فإن في مثال شعره، الذي أتينا عليه، ما يمحى على أنهك أنظمة النبات والاستقاع. وهذا الخروج، الذي يبطن الكلام ويراكِم شحنته فيه، هو نفيٌ لنظام الاستقرار والطاعة، واحتجاج على الملالات المفعجة التي انتهى إليها، بعد أن كانت مطمورة في بنرته الذاتية، ومحاباة للنسخ الذي يجري في جدره الخاص. وبناءً على ذلك "تصبح الكتابة تعطيراً لتلك المرارة، ويغدو النصّ مُبتلاً بها، ومحظى بطعمها اللاذع، الذي تتجزَّع علقمته في الصوغ الحجمالي للقبح الذي يضطلع به أسلوب "مدوح عدوان"، فيكون التقدم في القراءة غوصاً على رواسب الواقع الفردي والمجتمعي، وارتقاءً للقارئ بصورته في مرآة الكتابة وسطوحها المختلفة" (١). وأخيراً، فإن في شعر "مدوح عدوان" عامة ما يذكر بشعر الحماسة في فحواه النضالية، من حيث هو سلاح في معركة النهوض والانتقام. ولعل ذلك ما يجعل من مملوخ عدوان خصوصاً آخر، أو انبعاثاً جديداً لتلك الجذر الشعري التراكي الضارب في العمق، ويجدد فاعليته في حياتنا باستلهامه وشحنه ورفده العصري بالاكتسبات الحادثة. ومن هنا يمكن مساعدة تجربة مملوخ عدوان الشعرية في توجهها العام وطوابعها المتحققة.

١- وفيق سلطين، من الجنون إلى المعنى.

نتائج البحث

تكتشف هذه المقالة، في مقاربة موضوعها، عن عدد من النتائج، يحملها في تركيز شعر "مدوح عدون" على الموضوعات الكبيرة عموماً، وفي صدوره عن واقع الانكسار والسقوط والتأخر العربي، ولعل في ذلك ما يفسّر وفرة استدعاء الرموز التراثية، وعلو نسبة تركيزها في نصوصه، على نحو يصل بين ضفتي الماضي والحاضر في تعبيرية واقع السقوط، من منطلق الاستجابة الشعرية لذلك الجيل المؤرق بالهزيمة الخزيرانية. وعلى هذا الوفاق كان شعر "مدوح عدون"، في الأغلب الأعم، شعر رسالة، يحفل بالفكري والسياسي، ويدور على قضايا الواقع وحاجاته في النهوض والتنوير، من داخل الحرص على تحقيق نسب من التوازن في صياغة معادلة لا تخلي بمقتضيات طبيعة الفن، ولا تعلو بها بعيداً فوق هذا المضمار.

❖ قائمة المصادر والمراجع

أ: الكتب:

١. عصفور، جابر، **رؤى العالم**، (د.ط)، الدار البيضاء — بيروت: المركز الثقافي العربي، .٢٠٠٨
٢. فضول، عاطف، **النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس**، (د.ط)، ترجمة: أسامة إسبر، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م.
٣. عدوان، مدوح، **الأعمال الكاملة في مجلدين**، (د.ط)، دمشق: دار المدى، ٢٠٠٥.

ب: المقالات:

١. سليمان، وفيق، «من الجنون إلى المعنى»، **الأسبوع الأدبي**، العدد ١٠٥٢، تاريخ: ٢٠٠٧/٤/٢١م.

نگرشی نقدی به شعر ممدوح عدوان

دکتر وفيق سلیطین^۱

چکیده:

این پژوهش به خوانشی ژرف‌نگرانه‌ای از شعر ممدوح عدوان می‌پردازد و پس از بررسی مهمترین محورها و عناصر اصلی آن و نشان دادن ویژگی‌ها و خصیصات‌های عمومی اش با بررسی متون و شواهد، عناصر سبک شناسی را بیان می‌دارد؛ مسأله‌ای که شعر وی را بین مرز بلاغت و ابلاغ قرار می‌دهد و همچنین سخنانی که به تبع آن ناشی از ویژگی‌های ادبی و سیاسی است که بین دو طرف [بلاغت و ابلاغ] در نوسان است و آن دو را با هم در یک سبک گفتمانی واحد تولید می‌کند.

تمرکز بر برگزیدن شواهد مناسب برای نشان دادن تجربه و پرداختن به بررسی آن برای بازسازی عناصر نشانه دار از یک طرف و خارج کردن نیروهای معنایی و همنشینی الهام بخش از طرف دیگر و اتصال آن در مراکز تجمعی که شواهد در آن به هم برخورد می‌کند و برخی با تأثیر برخی دیگر در فرایند به هم پیوستن، تقویت می‌شود.

بر اساس این شیوه به نمادهای تکراری در شعر ممدوح عدوان و شیوه‌های به کارگیری آن اشاره کرده ایم تا به بیان شکل‌های کاربرد این لوازم فکری که بر آن مترتب می‌شود یا مقولات ضمئی یا بیان چیزهایی که قادر نیست را با دیدگاه‌های مشخص نشان دهد که تجربه از آن شروع می‌شود و در فعالیت به سوی آن باز می‌گردد و پر از ابزارهای تنظیم و متغیرهایی تولید ارزش و روش‌های دلیل آوری است.

کلید واژه‌ها: نگرش نقدی، فکری و سیاسی، عناصر مضمون.

^۱ - استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرين، لاذقیه، سوریه، تلفن: ۰۰۹۶۳۹۳۳۷۹۴۸۸۳
تاریخ ارسال: ۲۷/۰۷/۱۳۹۳ ه.ش = ۱۹/۱۰/۲۰۱۴ م تاریخ پذیرش: ۲۹/۰۱/۱۳۹۴ ه.ش = ۱۸/۰۴/۲۰۱۵ م

A Critical review of Mamdouh Adwan's poetry*Dr. Wafeek Sleiteen****Abstract**

This paper carries out an illuminating reading of Mamdouh Adwan's poetry and his main theoretical principles. Moreover, it uncovers the poet's general characteristics through studying texts and examples from them, and points out his stylistic methods that establish his poetry between rhetoric and announcement. This leads us to speak about the political and literary qualities that underline his writing and swings between these two sides. In fact, the poet integrates these two elements in one framework. For this purpose, we selected suitable representative examples of such experience to reconstruct this poet's discourse, find out hidden significant elements and strengthen and guide our reading. Accordingly, we show repeated symbols in Adwan's poetry and how they are employed, which results in showing the cognitive consequences of such choices and pointing out the hidden insights of this poetic experience.

Keywords: critical outlook, the intellectual and the political, thematic elements.

* - Professor in Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.

دراسة العناصر الروائية في المجموعة القصصية القصيرة «بيت سيء السمعة» لنجيب محفوظ

الدكتور بيمن صالحِي *

الملخص

بما أن أحد أسباب نجاح القاصين الرئيسية في بلوغهم إلى الأغراض التي يرمونها، استخدامهم الوعي للعناصر الروائية كالحبكة، وبناء الشخصية، وأسلوب الحكاية، و... لهذا كرست هذه الدراسة جهودها مستفيدة من المنهجين الوصفي-التحليلي، والإحصائي -البياني في دراسة أحد آثار نجيب محفوظ المعروفة وهو «بيت سيء السمعة» والذي يشتمل على ثمان عشرة قصة قصيرة، من ناحية استخدامه العناصر القصصية حتى تبين مقدار نجاحه في هذا المجال. وقد وصلت إلى هذه النتائج أن أكثرها تبدأ باسم شخصيتها الأصلية أو في بداية القصة يتعرف القارئ على العقدة وبعد ذلك، كانت شخصيات القصة تدخل المشهد، الأمر الذي يسبب أن لا يواجه القارئ مقدمة مملة. مما يلفت النظر في هذه القصص، تنسيقها مع الحبكة. أسلوب الحكاية في كل القصص هذه، هو أسلوب عارف الكل إلاّ قصة «الرّماد» فقد عرضها الرواوى مستعيناً بأسلوب المتكلّم وحده، علماً بأن ثبات عنصر الرواوى من أهم الأسباب التي تُمكّن القارئ من استيعاب القصة بسهولة وبساطة. مما جدير بالذكر أنّ محفوظ في قصصه الأخيرة إلى جانب معالجته النفسية للشخصيات، فقد اعتمد على الطريقة المباشرة مهتماً بإبراز المعلم الخارجية للشخصية ولكن تناوله للشخصيات فقد أصبح أكثر تلخيصاً من الناحية الكمية وأكثر إكمالاً من الناحية الفنية، حيث إنّ الرواوى لم يرسم وحده المعلم الخارجية، بل إنّ كثيراً من تلك الأوصاف ترسم من قبل شخصيات أخرى. إن المونولوجات خاصة منها النفسي تعتبر من أهم عناصره القصصية، والاستفادة من الجمل التعجيجية، والتшибihat البديعة، والمثل، والكلامية تعدّ من أهم ميزاته التثريّة.

كلمات مفتاحية: نجيب محفوظ، بيت سيء السمعة، القصة القصيرة، العناصر الروائية.

* أستاذ مساعد في فرع اللغة العربية وأدابها بجامعة إيلام. ٩١٨٨٥٩٩٦٦٣ / salehi@ilam.ac.ir . تاريخ الوصول: ١٣٩٤/٥/٣ - ٢٠١٥/٧/٢٥ . تاريخ القبول: ٢٧/٢/١٣٩٥ هـ.ش - ٢٠١٦/٥/١٦ .

المقدمة

إن الدقة وإعادة النظر في آثار الأدباء والكتاب هي الخطوة الأولى لفهم أفكارهم وظروف المجتمع في مختلف المجالات السياسية، والاجتماعية، والثقافية ولا يمكن التوصل إلى جذور فهم وأدّهم إلا بالتحليل الدقيق العلمي لإنتاجهم الأدبي، هذا من جهة ومن جهة أخرى، فإنَّ مضمون الأثر الأدبي لا يقُوّم من غير شكله الفني الذي لا ينفصل عنه؛ لأنَّهما عنصران متلازمان يتفاعلان تفاعلاً حياً، وهما متكاملان في البناء الروائي، فالشكل متّحد بالمضمون، متّمّل به، ومناقشته «أمر ضروري لفهم طبيعة العمل الفني، إذ أن تحويل أسرار الكاتب إلى قضايا مجتمعية، لا يكون له تأثيره، إلا بنوع الإطار الذي توضع فيه.»^١

وليس المقصود بالشكل، طريقة العرض القصصي، أو السرد، أو البحث في عناصر القصة الرئيسية، من أشخاص، وعقدة، وأحداث، وبيئة مكانية أو زمانية، فحسب، بل المقصود به، «الطريقة التي تتحذّز بها هذه العناصر موضعها في العمل الروائي، وعلاقتها المتباينة فضلاً عن تنظيم الدلالات، والوسائل التعبيرية، واستقلال الصور الخيالية، والانفعالية المتعارضة، لأن ذلك كله، يكمل العمل الروائي، ويضاعف سحره وحيويته، ويغدق عليه اكتمالاً ذاتياً، وطابعاً كلّياً، فيبدو عالماً قائماً بذاته، ويسهم في إبراز قيمته، ويزيد دلائله الفكرية، ويكسّبها فهماً للطبيعة البشرية، يعادل، لا بل يناهض أي فهم يمكننا اكتسابه من الحياة الواقعية ذاتها»^٢

أهمية البحث والمدّف منه

بما أنَّ الأدباء المبدعين يلعبون دوراً كبيراً في تطورات المجتمع الإنساني إذ لا بدُّ أَيْ تغيير دون أرضية فكرية وثقافية في المجتمع الإنساني، ومن جهة أخرى فإنَّ القصة القصيرة هي ديوان البشر الجديد لأنَّها تمكنت من ترسّيخ جذورها العميقه بالقصاصين الموهوبين في أنحاء العالم، و«إنَّها أثر قصير يبرز فيه الكاتب شخصية أصلية في حدث واقعي، مستعيناً بالحبيبة المنظمة.»^٣ فاستخدام العناصر الروائية فيها؛ يعني الحبيبة وما يتعلّق بها، والمضمون، وبناء الشخصية، وأسلوب العرض، والمشهد، وأسلوب كتابتها،

١- جورج أروط، سهل إدريس في قصصه وموافقه، ص ٢١٥.

٢- جيروم ستولينتز، النقد الأدبي، ص ٣٣٩.

٣- محمد مصطفى هدارة، في النقد الحديث، ص ١٤٩.

يحتاج إلى دقة باللغة؛ لهذا كرّست هذه الدراسة جهودها أن تلقي الأضواء على أحد آثار نجيب محفوظ المعروفة وهو «بيت سبع السمعة» والذي يشتمل على ثمانية عشرة قصة قصيرة.

سابقة البحث

الدراسات التي اهتمت بتبيين كيفية استخدام العناصر القصصية في الروايات العربية، كثيرة، نشير إلى نماذج منها: «دراسة في عناصر روايات عبدالسلام العجيلي»، (اعتماداً على روايته الأولى «باسم بين الدموع»)، لعلي طالب زاده ومنيره زيائى، مجلة اللغة العربية وآدابها، السنة الثامنة، العدد الأول، سنة ١٤٣٣. في هذا المقال، توقف الكاتبان عند عالمه الروائي ليدرساه من حيث الشكل، والبناء، وتقنيات السرد، واعتمدا في دراستهما على روايته الأولى «باسم بين الدموع»، فاستعرضا العناصر الروائية فيها كالشخصية، والزاوية، والظروف الزمكانية، والموضوع، واللغة، والتقنية، والملاحظات النفسية الصائبة، والتشويق، والغراوة.

«عناصر قصة موسى و الخضر(ع) (الشخصية والزمان غوذجاً)»، لسييرضا سليمان زاده بخفي و عظيم طهماسي. مجلة بحوث في اللغة العربية وآدابها، العدد ٦، سنة ١٤٣٣. تبحث هذه الدراسة عن عناصر قصة موسى والخضر (ع) متناولة الشخصيات والزمن غوذجاً، وتطرق إلى القصة من منظور قرائي، ثم تتجه نحو تقسيم شخصيات القصة والتعرف عليها، وتلقي الضوء على سماتها مستمدة من نظريات القصة المعاصرة. تبحث المقالة عن علاقات الشخصيات معاً واتصال مصائر بعضها ببعض ثم تتناول عنصر الزمن في القصة وتعثر على توظيف الزمان ودلالته من خلال التعمق في المفردات والآيات وأساليبها التعبيرية.

«دراسة البنية القصصية في كليلة ودمنة (باب الأسد وابن آوى الناسك غوذجاً)»، لمجيد صالح بك و محسن خوش قامت. مجلة دراسات العلوم الإنسانية، السنة العشرون، العدد ١، سنة ١٤٣٥. قام الكاتبان بدراسة عناصر القصة في باب الأسد وابن الناسك وفقاً للمبادئ البنوية التي تقوم على أن النص الأدبي هو علاقات العناصر الداخلية في إطارها ودخولها في نظام يحفظ لها استقرارها ويضمن لها حر كاها وتفاعلاتها داخل النظام ذاته، وحاولا أن يحللاً موقع العناصر التي تشكل منها البنية (وهي: الحبكة، والشخصيات، والأحداث، والمحوار)، والعلاقات التي تقيمها حر كة العناصر تحليلاً دقيقاً ليكتشفا طبيعة هذه البنية.

«تحليل العناصر القصصية في قصة مقعد رونالدو»، لكاظم محمدی والآخرين، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد ١٤، سنة ١٣٨٩. يهدف هذا البحث تحليل العناصر القصصية في قصة «مقعد رونالدو»

لكشف القناع عن تجربة محمود شقير القصصية، والفنية، وإلقاء الضوء على كيفية استخدامه أهم العناصر الروائية ومقدار نجاح كتابتها في هذا الحيز.

«تطبيق العناصر الروائية في رسالة حي بن يقطان لابن طفيل»، لعباس عرب، وراضيه خسروي، مجلة اللغة العربية وأدابها بجامعة فردوسي، السنة الرابعة، العدد ٧، ١٣٩١. قام الكتابان بدراسة هذه الرسالة من ناحية استخدامها العناصر القصصية المختلفة.

«دراسة لقصة الذئاب تعيد قراءة تاريخها»، حسين ابوعيساني وآنا شاه محمدی، مجلة اللغة العربية وأدابها، السنة التاسعة، العدد الخامس عشر، سنة ١٤٣٣. فقد عني كتاباً المقالة، بمعالجة هذه القصة القصيرة جداً للكاتب السوري أحمد جاسم الحسين، في الشكل والمضمون وحدوداً عناصرها القصصية وتناولها في جوانبها المختلفة.

لكن حتى الآن-حسب ما بحثناه عن نجيب محفوظ، في الكتب والمجلات والإنترنت- لم تكتب دراسة حول استخدامه العناصر القصصية في مجموعته «بيت سيء السمعة» القصصية.

أسئلة البحث ومنهج الوصول إلى جوانبها

يطرق هذا البحث إلى الإجابة عن السؤالين التاليين مستفيداً من المنهجين الوصفي-التحليلي، والإحصائي-البياني:

- ١- كيف استخدم نجيب محفوظ العناصر الروائية، في مجموعته «بيت سيء السمعة» القصصية؟
 - ٢- ما مدى نجاح الكاتب، في استخدامه العناصر الروائية، في مجموعته القصصية هذه؟
- التعريف بالمجموعة القصصية «بيت سيء السمعة»**

قبل التطرق الأكثر إلى دراسة مجموعة «بيت سيء السمعة»، لابد من تقديم ملخص قصصها ومعلومات حول بعض شخصياتها حتى يتعرف القارئ على موضوع الدراسة.

كتب محفوظ هذه المجموعة والتي تشمل على ثمان عشرة قصة قصيرة، في الطور الثالث (١٩٥٢-١٩٦٥)، من أطوار حياته الأدبية، الذي طرأ التغيير فيه على شخصياته حيث تحولت إلى أفكار وآراء تبيّن ما في ذهن الرواи ومخيلته. فلذا لا تقتصر مشاكل شخصياته الأصلية على ما يجري في المجتمع فحسب؛ بل تبرز فيها المشاكل الفكرية والنفسية أيضاً. وليس هذا الأمر يستغرب عن كاتب كمحفوظ؛ لأنّ «مطالعاته الفلسفية ودراساته حولها أدت إلى أن توفر له مهارة باللغة في العبور عن الأجزاء ووصوله إلى الآراء والأفكار الشاملة».١

١- فاطمة الزهراء محمد سعيد، المروءة في أدب نجيب محفوظ، ص ١٨٤.

على العكس من مضمون قصص محفوظ الأخرى، ففي هذه المجموعة التي تدور حول موضوع واحد وهو الأسرة والمسائل التي ترتبط بها، تسمية قصصه لاتباع هذا الأسلوب لهذا نشاهد في كيفية تسميتها تنوعاً بيناً.

تسمية قصص «قبيل الرحيل»، و«وجهها لوجه»، و«موجة حر»، و«عاشرو السبيل»، و«يوم حافل»، و«حلم نصف الليل»، و«قوس قرح»، و«كلمة السر»، و«الختام»، و«الصمت»، و«الخوف»، و«الرماد» تكون موافقة مع مضمونها. وأما «بيت سيء السمعة»، و«القهوة الخالية»، و«سوق الكانتو»، فسبب تسميتها يعود إلى مكان الحدث.

وتسمية قصتي: «الهارب من الإعدام»، و«سائق القطار» نتيجة لحصيلة عمل شخصياًهما.

«لونابارك» تذكرة كانت في الأصل ضمن الهدايا التي توزع باسم مدير لونابارك.

والآن نقدم ملخص بعض القصص التي بُرِزَ فيها استخدام العناصر القصصية بروزاً واضحاً.

«حلم نصف الليل» قصة إمرأة جميلة وثرية، يقال لها أم عباس. يوم توفى زوجها كانت حوالي الأربعين، وعباس ابنتها من الزوج الراحل، في العشرين من عمره. بعد ذلك رجل اسمه حسنين الذي يملك عربة كارو ويُوجرها إلى الغير، يرُوّجها ولكنّه يُؤذنها. بعد قتل حسنين، ترُوّج منها شخص آخر اسمه عبده، ولكنه مع الأسف حذا حسنين حذوه في سلوكه السيئ مع تلك المرأة وأخيراً قُتل هو أيضاً بشكل خفيّ.

«قوس قرح» اجتماع أسرة على هيئة مجلس للشورى في كل المسائل التي ترتبط بها. وفيه أخيراً الأب، زوجته وابنته أن يعملوا كل أفعالهم على أساس العقل وأن تكون نتيجة المشورة؛ الموضوع الذي لا يعجبه طاهر وهو الإبن الأصغر. لأن الاجتماع هذا، لم يرض له التزوج ببنت يحبها.

«الصمت»، يخبرنا أن الأستاذ صقر المثل الذي واجهت زوجته ولادة صعبة وكان أغلب هـ هو خلاصها من هذا الألم الشديد. خاصة أن له ذكرى مؤلمة عن ولادتها الأولى وفي الحوار مع صديقه جميل زيادي يشير إلى ذكرياته المؤسفة دائماً.

«بيت سيء السمعة» الذي يحمل عنوان المجموعة هذه، قصة رجل اسمه أحمد الذي يحب بنتاً اسمها ميسى؛ لكنّ بيتها مع الأسف كان سيء السمعة. في هذا الأثناء أحمد الذي يهدف إلى أن يكون محاميًّا، يطلب من البنت أن تصمر موضوع خطابته عن الآخرين صيانة لصيتها، ولكنه يواجه رفضها الشديد وانتهت قضية الزواج.

محمد الرشيدى في «القهوة الحالية» يحب زوجته حباً جماً ولكنها توفيت. بعد ذلك، يقضى بقية أيام حياته رغم أنه كاره في بيت ابنه صابر، لأنّ اعمال حفيده تتو توذيه حيث أدت تلك الأعمال إلى موت العجوز.

في قصة «كلمة السر» كان فؤاد أبو كبير، موظف دائرة وهو على وشك أن يستوفي مدة خدمته. وزوجته التي تزوجها عن قرابة وقد أُنجب منها خمس بنات وولداً واحداً تخريج منذ أعوام طبيباً والجميع متعمّلون بنعمة الحياة المواقفة. في هذا الأثناء يتعرّف على امرأة أخرى تذهب بعقله وهذا يتزوجها في تكتم تامّ، ولكن في نهاية الأمر يندم من عمله ويرجع إلى زوجته السابقة.

قصة «الخوف» تخبرنا بأنّ أهل الفرغانة أتعس الأحياء حيث تقع عطفتهم بين حرارة عبس من ناحية وحرارة الحلوجي من ناحية أخرى. وكانت الحارّتان متعاديتين لا يهدأ بينهما نزاع وقد عرف سكانهما بالشراسة والغلظة والعدوان. ولكن بعد تأسيس مخفر الشرطة ومع بذل جهود عثمان جلاّي أحد ضباطه الشاب، يرجع الصلاح والطمأنينة إلى سكانهما مرة أخرى.

وفي «الختام»، كان علام يسري مراقب عام الوزارة في غاية من السعادة. إستدعاه الوزير و قال له: اتخذ فوراً إجراءات تعينك وكيلًا مساعدًا للوزارة. ولكن في هذا الأثناء موظف آخر اسمه عبد الفتاح حمام الذي يعمل في قسم الذاتية، يسفر عن تزويجه في بطاقته الهوية هروباً من خدمة العلم، وهذا يخلق له مصائب عديدة.

كيفية استخدام العناصر الروائية في مجموعة «بيت سيني السمعة»

أ. الحبكة

تعدّ الحبكة إحدى المكونات الأساسية لأي نصّ سردي «الحبكة هي سلسلة الحوادث التي تجري في القصة، مرتبطة برابط السببية. فالحبكة هي طريقة المعالجة الفنية التي يجريها الكاتب على المادة الأولية للقصة».¹. بعبارة أخرى «هي ذلك العنصر الذي يضفي شكلاً على الفعل الذي يمثل، ولا يمكن الإستغناء عنها في الرواية. إن للحبكة مراحل وأجزاء، تبتدئ غالباً بمقيدة تنتقل منها إلى الحادثة حيث تبلغ ذروتها ثم تصل إلى الحلّ وهو النهاية، فعلى الكاتب أن يراعي هذه المراحل والأجزاء».²

¹- محمد يوسف نجم، فن القصة، ص ٦٣.

²- جوزيف الماوش وآخرون، المفيد في الأدب العربي، ص ١٠٦ و فرد بمبليت، فن المسرحية، ص ٣٩.

أول شيء يلفت النظر في الحبكة هو البداية. إنها ذات أهمية كبيرة إن أراد أن يثير القارئ على قراءة روايته.^١

قد وصف تشيكوف (أديب روسي ١٩٤٠-١٨٦٠) القصة الجيدة بأنّها مجنونة مقدمتها، أي أنها نواجه بالأحداث مباشرةً بلا مقدمات، وقد اهتمَّ أدغار آلان بو (كاتب و شاعر أمريكي ١٨٤٩-١٨٠٩) ببداية القصة إلى درجة أنه قال إنّها هي التي تحدد نجاح القصة وفشلها.^٢

فالبداية افتتاح للنص فلابدّ أن تكون جاذبة للمتلقى وموظفة، بحيث تخدم عموم القصة، وهذا يتطلب خصوصيتها في انتهاء المفردة أو الجملة لتساهم مع سواها في تشكيل إيقاع القصة بعامة، خاصة أنه غير مطلوب منها أن تتصف أو تقدم بمقولات طويلة أو قصيرة.^٣ الميزة التي نراها في معظم قصص محفوظ، فإن أكثرها تبدأ باسم شخصيتها الأصلية أو في بداية القصة يتعرّف القارئ على العقدة وبعد ذلك، كانت شخصيات القصة تدخل المشهد، الأمر الذي يسبب أن لا يواجه القارئ مقدمة مملة.

وللحبكة ركائز تقوم عليها، منها: الصراع، والأزمة، والتشويق، والذروة، والعقدة والحلّ. كثير من قصص محفوظ القصيرة تتمتع بالحبكة المناسبة بما فيها من عناصرها المختلفة المذكورة؛ فإنها إضافة إلى تناسب حجمها مع الحبكة، كانت الأحداث تأتي فيها برابط السببية وترتبط بعضها ببعض.تناول العناصر القصصية في هذه المجموعة، بالبحث والتحليل مبدئين بدراسة الحبكة وأهم العناصر التي كونتها، وهي:

أولاً. الصراع

عندما نواصل القراءة نواجه الصراع «وهو اشتباك اثنين أو أكثر في معركة صغيرة أو كبيرة ولابد له من قوتين متعارضتين»^٤

للصراع أنواع مختلفة، وأهم صراعات وقعت في هذه المجموعة، هي: ١- الصراع الذهني: وهو يعني التقابل بين فكرتين متضادتين. أنظروا: (قصتي قوس قرح، والقهوة الحالية)، على سبيل المثال، جاء في قصة قوس قرح: «أراد الأب أن يقول: «إنّ ذهاب العقل كارثة لاتعادها كارثة» ولكنّه لم ينبوس.

١- مصطفى مستور، مبانى داستان كوتاه، ص ١٧.

٢- يوسف الشaroni، دراسات في القصة القصيرة، ص ٥٤.

٣- أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جداً: مقاربة بكر، ص ٤٧.

٤- حسين الغباوي، فن كتابة القصة، ص ٤٣.

وسائل نفسه: «ما معنى هذا؟!... وهل ثمة خطأ؟! كان بيته — ومازال — معبداً للعقل وللنظام فكيف تسلل إليه الفساد؟!...»^١

٢- الصراع العاطفي: في حين أصيّبت الشخصية باضطراب في نفسها. أنظروا: (قصص الصمت، وكلمة السر، والختام)، كما نقرأ في الصمت: «...نظر الأستاذ صقر نحو زوجته علىأمل أن يكون الحديث قد لطف من كرها ولكنه وجدتها غارقة في دنياها الخفية فسائل نفسه متى ينتهي عذابها؟ ومتى يرحمه الطبيب فيتركه لنفسه؟»^٢

٣- الصراع اللغطي: أنظروا: (قصة قبيل الرحيل)، حيث نقرأ في القصة هذه «فابتسمت ابتسامة باردة وهي تسأله: أتريد أن تأخذ دون أن تأتي؟!... فسألها بصوت متهدج: مجرد حيلة من الحيل؟!... فقال وغضبه يتراكم كثروبة في الأفق: كذبة حقيرة... ثم رماها بنظرة قاسية لم تر من وجهها إلا دمامة وحشية فصاح بها: شيطانة حقيرة...»^٣

٤- الصراع الاجتماعي: وهو نتيجة عدم اهتمام الشخصيات برعاية القوانين الإجتماعية. أنظروا: (قصص بيت سبيع السمعة، وقوس قزح، والخوف، والرماد)، على سبيل المثال جاء في قصة بيت سبيع السمعة: «...غير أن بيت آل حلاوة خرق العقل والمعقول وقام وحده بكلمة متحدية. عرف بيت سبيع السمعة وأحيط بسياج من الرهبة. كانت ربة البيت أول امرأة في الحي ترى سافرة فلا يبرق أبیض ولا أسود. وقد تصطحب معها بناتها الأربع فتضميهن سافرات كذلك، آخذات زيتهان، وهو ما لم يسمح به لبنت قبل خطبتها».«^٤

٥- الصراع البدني: أنظروا: (قصص الخوف)، وحلم نصف الليل، وسوق الكانتو، ووجهها لوجه). حيث نقرأ في قصة الخوف: «...ورقص شاب يُدعى عبنة ببطنه في وقاحة مزرية وهو على بعد أزرع من الضابط فمال هذا نحوه بغتة ولকمه في بطنه لكتمة شديدة سقط على أثرها بلا حراك».«^٥

^١- نجيب محفوظ، بيت سبيع السمعة، ص ٣٦.

^٢- المصدر السابق، ص ٤٢.

^٣- المصدر السابق، ص ١٣.

^٤- المصدر السابق، ص ٥٤.

^٥- جمال ميرصادي، عناصر داستان، صص ٧٣-٧٥.

^٦- نجيب محفوظ، بيت سبيع السمعة، ص ٩٠.

ثانياً. التشويق

يعد التشويق من المكونات الأساسية للحبكة «لأنَّ المؤلف كان حريصاً على أن يحتفظ بالحد الأدنى من انتباه القارئ وعلى الرغم من أنه لم يجشم نفسه مشقة اصطدام الإثارة الشديدة فإنه في الوقت نفسه حاول أن يضمن لروايته قدرة مستمرة على الإثارة المعتدلة، فيستفيد من هذا العنصر أولاً ليبقي في الرواية سؤالاً معلقاً حول مصير البطل بعد أن أحسنَّ أن تطور أحداث الرواية قد لا يحمل للقارئ من التشويق قراراً كافياً يدفعه للإستمرار فيها وبخاصة لما ورد في الرواية من مناقشات وآراء قد تبرد إزاءها حرارة التبع لدى القارئ.»^١ (في تتبعنا عن البحث، سنسلط الأضواء عليه وعلى المكونات الأخرى للحبكة بعد التعريف بها).

ثالثاً. الأزمة

الأزمة هي اللحظة التي تلتقي فيها الشخصيات المتصادمة بعضها ببعض للمرة الأخيرة، ويحصل العمل الروائي إلى ذروته وتسبب تغييراً وتحولاً أساسياً في حياة الشخصية المحورية أو أشخاص آخرين، حيث ينتهي هذا التغيير، إلى تحول حاسم في مصير الرواية. بعبارة أخرى؛ «كانت الأزمات تصل بعضها إلى بعض وباتجادها تهدى الرواية إلى ذروتها. في حبكة مناسبة تشتد الأزمة مع حركة الرواية وترغبنا إلى موصلة أحداث القصة.»^٢

رابعاً. النروءة

النروءة هي النتيجة المنطقية للأحداث الماضية التي تجري كالمياه الجارية تحت الأرض فلابدَ من ظهورها على الأرض. بعبارة أخرى؛ «النروءة هي النقطة التي كانت الأزمة تصل إلى نهايتها وتؤدي إلى الحل. كانت النروءة نتيجة منطقية للأحداث السابقة ولو أصبحت مسيرةً على القارئ ولكنه ما إن وصل إلى نتيجتها في النهاية، يتقبّلها.»^٣

خامساً. العقدة والحلّ

وأخيراً تنتقل القصة في أحداثها إلى انحلال العقدة، و«هي الحلقة الأخيرة للحبكة وما تصل إليه القصة. وهذا نتيجة نهاية للنروءة وحلّ أزماتها.»^٤ «إن الوظيفة الخاصة للحلّ الذي جزء من الحبكة هي حل

^١- حسام الخطيب، روايات تحت المهجر، ص ١٩٨.

^٢- ابراهيم بونسي، هنر داستان نويسى، ص ٢١٣.

^٣- عماد علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، ص ١٠٠.

^٤- جوزيف الهاشم وآخرون، المقيد في الأدب العربي، ص ٩٦.

المشكلة التي بدأها الحبكة وطورها. وهناك خصائص معينة للحل في شتى صور الرواية وهي الوضوح والمعقولية والتشويق»^١

سادساً. النهاية

أما النهاية فلاتقل عن البداية أهمية؛ «لأنّها ليست مجرد ختام لأحداث القصة، بل هي التأثير النهائي، إنّها اللمسة الأخيرة التي تمنح لشخصيات القصة كمالها ونهايتها»^٢. إنّ النهاية في القصة القصيرة تكتسب أهمية خاصة إذ هي النقطة التي تجتمع فيها وتنتهي إليها خطوط الحدث كلّها. فيكتسب الحدث معناه المحدد الذي يريد الكاتب الإبانة عنه ونسّم هذه النقطة «لحظة التأثير»، فالقصة القصيرة يتحدد معناها بنهايتها، أي بنقطة التأثير التي يبرز فيها الكاتب معنى المشهد أو الموقف الذي يصوره^٣. للحبكة نهاياتان؛ إحداهما مغلقة، والأخرى منفتحة. ففي النهاية المغلقة يจบ عن الأسئلة التي طرحت في القصة كلّها ولا يقي هنا أي ريب أو نقص. وأمّا في الحالة المنفتحة فكانت تبقى عدة أسئلة بلا جواب و يتطلب الكاتب من القارئ نفسه أن يجيئها ويختبرها في الإجابة. لقد استفاد محفوظ من كلتيهما، حيث يجد القارئ في خاتمة قصصه اختلافاً بيناً.

والآن نتطرق إلى دراسة عناصر الحبكة في هذه المجموعة، نظراً لأهميتها في العمل الروائي. في إحدى عشرة قصة من قصصها الأولى يعني: «فبيل الرحيل»، و«حلم نصف الليل»، و«قوس فرح»، و«الصمت»، و«بيت سيء السمعة»، و«القهوة الخالية»، و«كلمة السر»، و«الخوف»، و«الرماد»، و«الختام»، و«سوق الكانتو»، نواجه مع بناء مشترك حيث إن الأزمة تكون نواهاً المركزية وكان بناء القصة على أساس هذه الأزمة وفي علاقتها بها. كانت الشخصية الأصلية بسبب إزالة الحالة المألوفة تحاول مواجهة الأزمة، في حين يمكن أن يكون مصيره إلى النجاح أو إلى الفشل. فسعياً لإيجاد الحالة المألوفة السابقة أو الفرار من الأزمة كان من أهم الأجزاء المكونة للقصة لأنّه يخلق عنصر التشويق، حيث يواصل القارئ روايته حتى يرى رد فعل الشخصية الأصلية إزاء الأزمة التي حدثت والكارثة التي تواجهها؛ فقد استخدم عنصر التشويق في هذه القصص كلّها، بشكل جيد تقريباً؛ ورغم أن بعض

^١- فرد بمبليت، *فن المسرحية*، ص ٤٢٦.

^٢- يوسف الشaroni، *دراسات في القصة القصيرة*، ص ٥٤.

^٣- رشاد الرشدي، *فن القصة القصيرة*، ص ٨٢.

القصص هذه ليست لها ذروة مناسبة، ولكن الإستفادة المناسبة من عنصر التشويق، أدت إلى إغمار هذا النقصان.

ما يلفت النظر في هذه المجموعة القصصية أنه بإمكاننا أن نواجه في ثلاثة قصص، الشخصيات التي تبحث عن حل الأزمة. ففي «حلم نصف الليل»، عباس بقتله حسين وعبدة، يرجع الأمان والطمأنينة إلى أمها مرة أخرى. وفي «الصمت»، كان الدكتور يحل أزمة الأستاذ صقر الفكرية والنفسية بمحاجة زوجتها. وفي «الخوف»، عثمان جلالي، ضابط المخفر، عقارعة أشرار حارق دعبس و الحلوجي، يرجع الأمان إلى سكانهما.

لقاء ذلك، فإن بعض قصصه لم تمتاز بحبكة مناسبة، رغم أن لها مقدمة مناسبة و ذروة بسيطة ولكن لم يستخدم فيها تقنية حديثة، كما الأمر هكذا بالنسبة إلى سبع قصصه الأخيرة وهي: «وجهها لوجه»، و«الهارب من الإعدام»، و«سائق القطار»، و«لونبارك»، و«موجة حر»، و«عابرو السبيل»، و«يوم حافل»؛ فإن الحبكة في هذه القصص تقوم على سلسلة من الحوادث والمواضف المنفصلة التي لا ترتبط برباط التسلسل المنطقي. على سبيل المثال، في قصة «لونبارك»، كان المشهد يرسم في نفس مبتدأ القصة وفي نهاية الإيجاز وله لهجة غير محابية وبعد ذلك يفوض القاص كل شيء إلى الحوار الذي يجري بين بنت وابن ولا يتدخل في القصة إلا أن يقول أحدهما يشربان الخمر أو يدخلان في النفق المخيف، فقط؛ في الحقيقة، كان ارتباط الكاتب وعلاقته بما يجري في القصة ضعيفاً جداً حيث لا يستفيد من الوصف المأثور لي Benn لهجتها شخصياً. ولا يبيتنا أن الكلمات التي تجري على لسان البنت كانت مُرة أم على سبيل الكتابة أم... وكان الابن يجيئها بهجة متشدد أم مسيئة أم...، حتى لا يدرى ما اسمهما! تكون المراحل القصصية كلّها إثر تقابل قطبين: الإيجاز والسلبي. «فقدان الأزمة في مواجهة الشخصيات بعضها مع بعض»، يعني أن تلك الكتابة ليس لها لون القصة وليس لحوادثها دور في نموّ القصة وانسجامها.^١ رغم ذلك كله، «فإن خلق الأزمات الحديثة في القصة، يعتبر من أهم ميزات محفوظ الروائية، لأنّها تؤدي إلى خلق الأحداث الجديدة.»^٢. وهذا ما نلاحظه في «القهوة الحالية»، و«الخوف».

أما بالنسبة إلى نهاية القصة، فمن ثمانى عشرة قصة قصيرة في هذه المجموعة، نجد أن ثلاثة عشرة منها كانت خاتمتها مغلقة ولكن في ما يقى منها كانت بشكل منفتح.

^١- بيتر وستلن، *شيوههای داستان نویسی*، ص ١١٦.

^٢- حسن محمد حماد، *تدخل النصوص في الرواية العربية*، ص ١٢١.

لقصة «قبيل الرحيل» نهاية مغلقة ولكن تراجيدية. لأن «البركات»، وهو الشخصية الأصلية يقع في فخ وضعته له «الدنيا» الشخصية الأخرى التي تلعب فيها.

«حلم نصف الليل» كانت نهايتها بشكل منفتح وبهم؛ لأنها لا توضح لنا أيرجع عباس إلى أمه مرة أخرى؟ هل تزدوج أم عباس مع شخص آخر؟ ماذا سيحدث لأسرة عبده التي غصبت بيت أم عباس؟ ...

كانت نهاية قصة «فوس قرح» مغلقة.

قصة «الصمت» كانت نهايتها بشكل منفتح؛ لأنها ليست واضحة ماذا سيحدث لراضية زوجة الأستاذ صقر، رغم أن موضوع القصة كله يدور حول ولادها الصعبة.

قصة «بيت سيء السمعة» نهاية منفتحة؛ لأنها لم تخربنا حين يتصل أحمد ببيت ميمي ويفهم أنهم انتقلوا إلى مكان آخر، أيبحث عن عنوان آخر من مكانها الجديد؟

كانت نهاية قصتي «القهوة الخالية» و«يوم حافل» بشكل مغلق ولكنّه تراجدي، لأن القصة تنتهي بموت الشخصية الأصلية.

كانت نهاية قصة «كلمة السر» بشكل مغلق ولكنّه حلو مريء؛ لأن فؤاد كبير وهو الشخصية الأصلية يدرك خطأه ويرجع إلى زوجته السابقة مرة أخرى.

أما نهاية قصة «الخوف» فمغلقة ولكنّها تراجيدية؛ لأن الناس نسوا تلك الجهود التي بذلها بطل الرواية عثمان جلال في سبيل استقرار الأمن في حارتي دعبس والخلوجي وقمع أشرارهم، فكل جهوده أدرج إدراج الرياح وحبطت آماله لأنهم منعوا زواجه من حبيبته نعيمة، وأما نعيمة فقد قُتلت ملامحها وبردت نظرها وطبعت بطاعن الخفاف فركضت الشيخوخة نحوها بالرحمة.

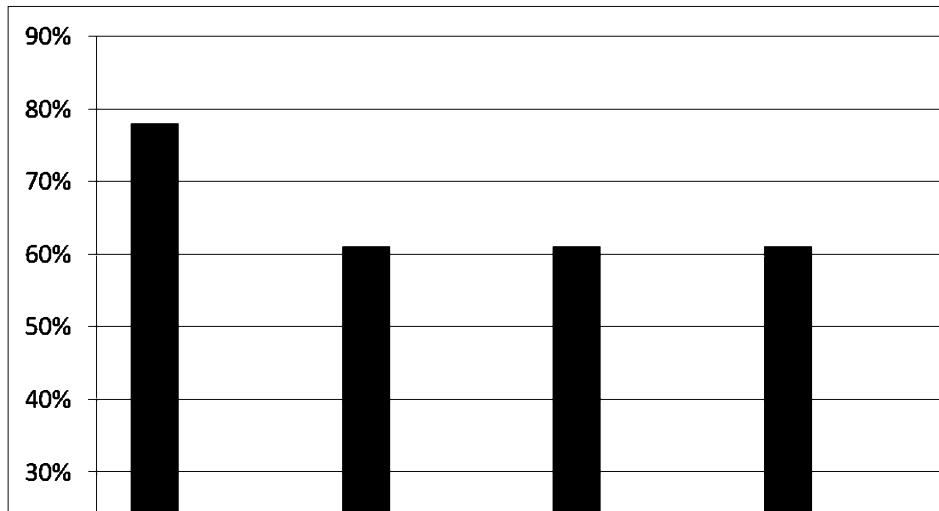
نهاية «الختام» مغلقة وتراجيدية؛ لأنها أدت إلى انتحار الشخصية الأصلية علام يسري، حفظاً لصيته.

كانت نهاية قصة «سوق الكانتو» بشكل مغلق ولكنّها حلوة مريءة؛ لأن اللصوص تم القبض عليهم ورجعوا المسروق إلى صاحبه.

«وجهها لوجه» كانت نهايتها بشكل منفتح وغمرها الإيمان؛ لأنها ليست واضحة هل يتزوج حامد من سهام؟ لماذا قُتل جاد الله ماسح الأحذية؟ هل قاتليه يتم القبض عليهما؟

كانت نهاية قصة «الهارب من الإعدام» منفتحة وتراجيدية؛ لأنه بعد موت دروح إثر إصابته شظايا القنبلة، ليس واضحاً أن صديقه سلامه الذي قد قصد أن يفر إلى فلسطين بمساعدة دروح، هل ينال بغيته أم لا؟

و«سائق القطار»، و«موجة حر»، لهما نهاية مغلقة وتراجدية؛ وهكذا الأمر بالنسبة إلى «لونا بارك»، و«عاشرو السبيل» ولكنها حلوة مريئة.



رسم رقم ١ : كيفية عناصر الحبكة في مجموعة «بيت سعي السمعة»

ب. الموضوع (المم)

كان المضمون يعدّ المكوّن الأساسي الآخر لأي نصّ سردي. وهو ذلك الفكر السائد على جو الأثر الأدبي والذي يجعل الكاتب أن يكتب قصته على أساس ذلك. و«علاقة ترتيب أجزاء القصة بعضها بعض. ومن وجهاً نظر بعض النقاد يدلّ على شخصية الكاتب الفكرية.»^١

كانت الأسرة والمسائل التي ترتبط بها كالزواج، والطلاق، و... هي المضمون المشترك في هذه المجموعة القصصية كلّها. بينما بعض قصصها مثل «قوس قزح» ذات سمة تربوية وكان نسجها يختلف بالنسبة إلى قصصه القصيرة الأخرى. حسب تعبير محفوظ: «يلعب العقل دوراً خطيراً في حياة الأسرة كأنه معبد»^٢.

كانت النساء كلّها في هذه المجموعة يجرّين مجرّى الخلق الكريمة في سلوكيهن مع أسرهن والآخرين إلا امرأتين تسمّيان «دنيا» وأم ميمي اللتين تلعبان في «قبيل الرحيل» و«بيت سعي السمعة» مرتبتين. وكان يتعامل الزوجان مع أنفسهما تعاملًا حسناً إلا في «سوق الكاتنو»، و«كلمة السر»، ولو كان في «كلمة السر» جيداً في بداية الأمر، ولكن الرجل بدأ يتترّع عن زوجته شيئاً فشيئاً ويبتعد عنها لمدة.

^١- أله هشتني، عوامل داستان، ص ٦١.

^٢- نجيب محفوظ، بيت سعي السمعة، ص ٢٩.

يتناول نجيب محفوظ في قصصه الأسرة المصرية في الوهلة الأولى والمجتمع المصري في الوهلة الثانية. فالمرأة وما يرتبط بها من القضايا التي يهتم بها محفوظ دائمًا و«المرأة لاتظهر في قصصه إلا أن تكون خادمة، أو عالمة، أو بائسة. المرأة البائسة التي كانت من الطبقة العامة احتزت مكاناً هاماً في قصصه».^١ يؤمن محفوظ إلى زيفهن وجنوحهن ويرجع سببها إلى ظروف المجتمع والفقر الذي يسيطر عليهم. إلى جنب ذلك ففي «حلم نصف الليل»، و«الخوف»، و«سوق الكانتو» يشير إشارة خطأة إلى فقر الناس، وفي بعض الأحيان إلى المسائل السياسية، ومنها الاستعمار، وهذا ما يتجدد في «القهوة الحالية»، و«وجهًا لوجه»، و«الهارب من الإعدام» وكانت الأخيرة تبدأ بالمسائل السياسية.

ج. بناء الشخصية ووسائله لدى محفوظ

لعل معظم القصص والروايات، تستمد أكثر حملاً، وقوّة تأثيرها من شخصياتها، بما تملك من أبعاد فكرية، ونفسية، وملامح عاطفية، وجودة الرواية، تقاس بمقدار قدرها، على تقديم مجموعة من الشخصيات الفنية المتميزة القادرة على أن تقنع القارئ بصدق الحياة الفنية التي تعيشها. القراء أنفسهم لا يهتمون برواية، مهما كانقصد من وراء كتابتها، إذا لم يكن في شخصياتها ما يجذبهم إليها. وقد وصل بعضهم حد التشبه بشخصية قصصية، يتعاطف معها، ويشعر بشعورها، ويعتبر بمحاجها أو إيقاعها، بمحاجاً له وإيقاعاً. هذا كلّه، حملنا على أن نقدم الحديث عن الشخصية، لأنّها من أهمّ عناصر الفن القصصي. وسعياً للكشف والإيضاح، نتناولها من خلال الأفكار الآتية: خلق الشخصية، ووسائلها، وعلاقة الكاتب بها.

من أين يأتي محفوظ بشخصياته؟ سؤال لابد من أن نطرحه، نظراً لأهمية خلق الشخصية في العالم الروائي، كان ولايزال، مدار اهتمام النقاد والرواة على حد سواء.

«ينبغي أن تكون الشخصيات رموزاً حية لأأشخاص نصادفهم في حياتنا فلا ينخدعون دمي يصنعها الكاتب بخياله فتبعد صلتهم بالواقع، ومن المهم أن يحسن الكاتب رسم شخصياته من حيث مظاهرها العام وحالتها النفسية والفكرية وسلوكيها وظروفها الاجتماعية»^٢، وهذا ما نراه عند محفوظ وفي توظيف شخصيات رواياته، فإن الشخصية في قصصه ليست دمى يحركها صاحبها أو مخلوقاً ذهنياً فقط، دون أيّ حبٍ وإحساس. كان محفوظ في قصصه مصوّراً الحياة الواقعية، ومن ميزاته القصصية سيطرته الكاملة على قصصه والحضور الدائم فيها. يبلغ عدد كل الشخصيات التي تلعب في هذه

١- فوزية العشماوي، المرأة في أدب نجيب محفوظ، ص ١١١.

٢- وزارة المعارف، البلاغة والنقد، ص ٩٦.

المجموعة إلى ١١٤ شخصية. منها ٨٦ ذكرًا ومن بينهم ٥ أطفال و ٢٨ امرأة، توجّد فيهن ٣ بنات صغيرات. من ١١٤ شخصية، ٣٤ شاباً، ٨ أحداث وينعين، و ٣٠ شخصية في منتصف العمر. برغم أن عدد رجالها أكثر من النساء وهذا ما يدل على تفضيله الرجال على النساء، ونفس الكاتب أشار إليها في قصة «بيت سيء السمعة»: «الزواج إجراء من اختصاص الرجال والعرس آخر من يعلم».^١ ولكن رغم هذا كله، كان للمرأة دور هام في قصصه، وتبرز في كلّها تقريباً.

رغم أن عدد الشخصيات في «القهوة الخالية» يبلغ إلى ١٥ شخصية ولكن هذه الكثرة لم تنقص من كيفية القصة وكل الشخصيات بدورها تخلق الأزمة وتسبّب غمّ القصة. كان الصراع الرئيسي يجري بين عدة شخصيات أصلية، والآخرون يتبعهم عنها، يمثلون دورهم. إزاء ذلك، رغم أن لقصة «موجة حر» ٧ شخصيات؛ وفي قصص «الهارب من الإعدام»، و«سائق القطار»، و«عاشرو السبيل» تلعب شخصيات كثيرة؛ ولكن الشخصية الأصلية ليست واضحة ومعينة. رغم هذا، فإنّ كثرة الشخصيات التي تعدّ من ميزات القصص الطويلة فإننا نشاهدتها في بعض قصصه حيث تعين الشخصية الأصلية فيها أمر صعبٌ في بعض الأحيان، وهذا ما يطالعنا في «موجة حر»، و«الهارب من الإعدام»، و«سائق القطار»، و«عاشرو السبيل».

لقد استفاد كاتبنا من عدة تقنيات في بناء شخصيات الرواية منها: التسمية، والوصف، وال الحوار، وتيار الوعي، ونحن الآن نلقي الأضواء على كلّ منها:

أولاً. تسمية الشخصيات

عند قراءتنا لمجموعة قصص نجيب محفوظ هذه، نواجه شخصيتين؛ الأصلية والثانوية. تبلغ عدد الشخصيات الأصلية لها المسميات إلى ٨٤ شخصية. إضافة إلى ذلك، يخبرنا عن شخصيتين أسطوريتين هما «الحضر» في «حلم نصف الليل»، و«أبوزيد هلالي» في «الخوف». تنوع الأسماء وكثيرها من ميزات قصص محفوظ القصيرة، ويدوّن اسم الشخصيات كلها مألفاً، لدى قراءها.

يستمد كاتبنا من الأسماء العامة لتسمية شخصياته الثانوية أيضاً، منها: النادل ومدير المحل في «قبيل الرحيل»، المفتش في «حلم نصف الليل»، المطافئ ومندوب المستشفى في «قوس قزح»، طبيب المولد، وطبيب القلب، وطبيب التحذير، والممرضة في «الصمت»، مدير المعاشات في «بيت سيء السمعة»، الخادم العجوز في «القهوة الخالية»، سائق كاررو، وصاحب القهوة، والعسكري العجوز، وبياع الترمس، والمقرئ الأعمى في «الخوف»، و... .

^١- نجيب محفوظ، بيت سيء السمعة، ص ٥٥.

في هذه المجموعة القصصية قد كرر اسم آمنة في «كلمة السر»، و«الهارب من الإعدام»، وتدعى امرأة باسم ابنها عباس في «حلم نصف الليل».

مما يجدر بالانتباه في بناء الشخصية، اهتمام محفوظ بالشخصيات المسطحة(السكنونية) والдинامية (النامية): «مسطحة وهي ما تقوم عادة حول فكرة واحدة أو صفة دائمة لاتتغير طوال القصة، ولا تؤثر فيها الحوادث، ولا تأخذ منها شيئاً. دينامية وهي التي تنكشف لنا تدريجياً وتطور بتطور الأحداث»^١.

بعارة أخرى: «الشخصية الدينامية على خلاف الشخصية المسطحة، فإننا نواجه طوال القصة مع تغيير حاسم في زاوية من زواياه الخلقية، والاعتقادية، والدينية، و...، الشخصيات المسطحة أحدر للقصة القصيرة من القصة الطويلة، وألّيق بها فإنها تبادر إلى بيان أعمال الشخصيات الظاهرة أكثر من التغييرات التي طرأت على أعمالهم الباطنية». ^٢

بناء على ذلك، فإننا نلتقي بشخصيات مسطحة أكثر من شخصيات دينامية. ببيان أفضل، بإمكاننا أن نشاهد الشخصيات الدينامية في ثلاثة قصص فقط وهي: «حلم نصف الليل»، و«كلمة السر»، و«الرماد».

كما ذكرنا، من أهم ميزات الشخصيات الدينامية أنها تحول من حالة إلى تقىضها، ولكن ضمن إطار مقنع وتطور في بعيد عن المفاجأة، والانعطاف الحاد السريع. فالموافق الجديدة مبرزة فياً وعقلياً. الأمر الذي يتجلى لنا في شخصية عباس في «حلم نصف الليل»، فإنه في بداية الأمر لم يتممه قضية زواج أمه من حسنين ثم عبده؛ ولكن حينما رأى أنهما يؤذيانها، لم يسكت وبقتلهما رجع الأمان والطمأنينة إلى أنها مرة أخرى.

وفي «كلمة السر»، كان فؤاد كبير ذا شخصية دينامية. لأنّه في بداية القصة يتحلى عن زوجته ويتزوج امرأة أخرى اسمها آمنة؛ ولكن لم تقض عليه مدة طويلة، حتى يندم ويرجع إلى زوجته السابقة. كان حسن سماوي في قصة «الرماد»، ذا شخصية يثير غضب الموظفين كلّهم بخلقه مشاكل عديدة لهم، خاصة لأمرأة ورجل اسمهما سحر وبرهان؛ أما في النهاية يتعلّم منهما.

^١- محمد يوسف نجم، *فن القصة*، ص ١٠٣.

^٢- المصدر السابق.

ثانياً. الوصف

تعدّ الاستفادة من الوصف بكل المنهجين؛ يعني الوصف المباشر وغير المباشر لشخصيات القصة من أهم ميزات الشخصية المحفوظية:

(١) وصف غير المباشر

يتراءى لنا في ترسيم شخصيات محفوظ الفصصية، أنّ الحب، والاضطراب، والضجر، والغيط والغضب، وفي كلام واحد، كل الأحساس الإنسانية البدعة قد رسّها كاتبنا بمحافة تامة: على سبيل المثال، جاء في وصفه عن اضطراب عبدالفتاح حمام في «الختام»:

«إشتد ارتكاك الشاب كـما تجلّى في احمرار وجهه وقال بعجلة واندفاع كأنه يقذف بنفسه في الماء في أول تدريب يخوضه:...»^١

عند قراءتنا في بناء الشخصيات بحسب محفوظ، منها وصف غير المباشر خاصة، نواجه ثلاثة أشياء هامة: أولاً أنّ محفوظ في قصصه الأخيرة إلى جانب وصفه المباشر، فقد عااجل معالجة نفسية للشخصيات، على سبيل المثال، كان الرواи في «بيت سبي السمعة» يصف ميمي بأنها: «سيدة واضحة الكهولة، مقرّبة الخدين من ذبول، بارزة الفم، تعكس عينيها نظرة متّعة، وتضفي عليها ملابس الحداد تجھيماً وكابة. وسرعان ما أدرك من مطلع حديثها أنها قصّته بأمل أن يسهل لها الإجراءات الخاصة بمعاشها». ^٢

ثانياً اهتم محفوظ بتصوير غير المباشر لشخصياته من الخارج اهتماماً بالغاً، وإن جاء هذا التصوير بأوصاف سريعة وخطفّة أحياناً كوصفه لحسن سناوي في «الرماد»:

«من عينيه الصغيرتين تطلّ نظره غير مأمونة.»^٣

ثالثاً أن الأغلب الأعمّ مما يفصّح عن السمات المتميزة للشخصيات فيها لا يتمّ عبر الكاتب هذا، بل عبر سواه من الشخصيات الأخرى، حيث ترسم المعامّ وحالات الشخصيات الباطنية من قبل شخصيات أخرى. على سبيل المثال، في «حلم نصف الليل» اختلف الناس في شأن عبده ونياته احتلافاً تماماً: «فمن قائل إنه مثال للأمانة والبرّ، ومن قائل إنه حسن آخر.»^٤

١- بحسب محفوظ، بيت سبي السمعة، ص ١٠٩.

٢- المصدر السابق، ص ٥٢.

٣- المصدر السابق، ص ٩٨.

٤- المصدر السابق، ص ٦٩.

(٢) الوصف المباشر

إنعتمد محفوظ الطريقة التحليلية أو المباشرة، مهتماً بإبراز المعام الخارجة للشخصية، فهو يصفها وصفاً حسياً. واعتمد الدقة في الوصف ومضاعفة التفاصيل، لا يترك كبيرة أو صغيرة من دون أن يسجلها. هذا الأسلوب يمهد تداعي الصور للقارئ بسهولة. ولكنه لا يشتمل الشخصيات الثانوية والأصلية فحسب، بل يمتد إلى أمور أخرى هامة كالأشياء وحتى الأحداث التي تؤثر في مصير القصة يشتملها هذا الوصف الفني.

وفي وصفه المباشر عن الشخصيات، تطالعنا ثلاث أشياء هامة:

أولاًً لعلّ أبرز ما يميز صنيع محفوظ فيما يتصل بمكون الشخصيات في هذه المجموعة وما يبدو قانوناً أو أشبه ما يكون بالقانون في فعالities بنائه لتلك الشخصيات الرئيسية خاصة، حرصه الواضح على التعريف بالصفات الخارجية للأغلب الأعمّ منها. فإنه حرص على رسم الملامح الخارجية لشخصياته بغية إيقاعنا بمطابقتها للواقع. كما يتضح من وصفه لعباس، بطل «حلم نصف الليل» الأصلي بأنه: «في العشرين من عمره، طيب القلب جداً، تلوّح في عينيه الواسعتين نظرة صامتة، ولعلها ناطقة بلغة مجهرولة، يبتسم كالأطفال، ويطلق شاربه ولحيته ويجدهما... يحب الألوان الفاتحة، ويغطي رأسه بطربوش متداعي الأركان، ويتناول عصاه الخيزران البرتقالية، ثم يغلق الدكان وينطلق في سبيل طويل، يلوّك في فيه قطعة من السكر النبات ويبتسم في سعادة رائعة.»^١

وفي «القهوة الحالية»، يصف محمد الرشيدى وصفاً يكاد يرسم القارئ في مخيلته صورة دقيقة منه: «كان ذا صحة جيدة إذا قيس بعمره، طويلاً نحيلًا، واحتفى أدئم وجهه تماماً تحت التجاعيد والأحاديد، وبرزت عظامه وتخدلت كأنها حجامة، وفي عينيه غارت نظرة تحت غشاوة باهنة لاتنعكس عليها مرتئيات هذا العالم.»^٢

ثانياً بما أن إحياء الأشخاص أكثر خيراً من سرد أخبارهم، خصوصاً أن الشخصية الحية هي بكل بساطة مثيرة للإعجاب؛ لذا اعتمد كاتبنا، في الوقت نفسه الطريقة التمثيلية. إذ كان أشخاصه يكشفون أنفسهم من خلال حيائهم، بواسطة الأقوال، والأفعال، والحركات، والسكنات، والمقابل والتصيرات، وباستجابتهم للأحداث التي تتعاقب عليهم، وبكيفاتهم للحياة التي يحيون، وبترك الفرصة لآخرين ليتحدثوا عنهم، وبما يلحاؤن إليه من أساليب تعبيرية، تنضو الحجب عن الجوهر، عبر الحوار،

١- المصدر السابق، ص ١٧.

٢- المصدر السابق، ص ٦٤.

والوثائق، والرسائل، وتيار الوعي، وتداعي الأفكار، والمراجعات الداخلية، والارتدادات النفسية. بذلك كله تتصفح الشخصية، بدرجة تصبح معها نابضة بالحركة والحياة. ففي القصة السابعة وما بعدها، تناوله للشخصيات فقد أصبح أكثر تلخيصاً من الناحية الكمية وأكثر إكمالاً من الناحية الفنية، حيث إن الرواية لم يرسم وحده المعلم الخارجي، بل إنّ كثيراً من تلك الأوصاف ترسم من قبل شخصيات أخرى. نشير إلى نماذج منها: ففي قصة «قوس قزح» جاء وصف مكان الحدث على لسان حسن دهمان: «ما معنى هذا؟ وهل ثمة خطأ؟ كان بيته وما زال معيلاً للعقل وللنظام، فكيف تسلسل إليه الفساد؟»^١

ومحمد الرشيد يتكلّم عن زوجته في «القهوة الخالية»: «منذ أربعين عاماً تزوجتك وأنت في العشرين، ربّتك على يدي، وكنا سعداء جدّاً برغم فارق العمر، وكنت خير رفيق، يا طيبة يا إنسانة»^٢

و جاء في «وجهها لوجه» وفي وصف أحمد عن حبيبته سهام: «عكسست عيناها نظرتين متعاقبتين، الأولى مشقة والأخرى غامضة دارقاً بابتسامة»^٣

ولكنك لاترى أمارة من الأوصاف الظاهرة للشخصيات في قصصه الأخيرة، حيث في بعضها مثل «كلمة السر»، و«المهارب من الإعدام»، و«لونابارك»، و«عاشرو السبيل» لم يرسم أي وصف من معلم الشخصية الأصلية.

ثالثاً لا يادرن بخيّب محفوظ إلى ذكر القصة وتاريخ الشخصية الأصلية فيها فقط، بل يشير ضمنها إلى أسرة تلك الشخصية، أيضاً. ففي «بيت سيئ السمعة»، يؤتي تقريراً مفصلاً عن أسرة ميمي على لسان أحمد: «إنّ بيت آل حلّوة حرق العقل والمعقول وقام وحده ككلمة متحدية عرف باليت السيئ السمعة وأحيط بسياج من الرهبة... كانت ربة البيت - وهي زوج موظف كبير - امرأة متبرجة. تبدى في الطريق في كامل زينتها عارضة حسناً رائقاً... وقد تصطحب معها بناتها الأربع».^٤

قصاري القول، إنّ محفوظ غالباً ما ينوع في وسائل وصفه لشخصيات الرواية، غالباً أيضاً ما تتوزع تلك الوسائل لديه بين ثلاثة فعاليات مركزية، ما تقدّمه الشخصيات عن نفسها، وما تقدّمه عن سواها

١- نجيب محفوظ، *بيت سيئ السمعة*، ص ٣٦.

٢- المصدر السابق، ص ٦٤.

٣- المصدر السابق، ص ١٣٠.

٤- المصدر السابق، ص ٥٣.

وما يقدّمه الرواذي عنها. مما يتّم إلى الفعالية الأولى يمكننا أن نلاحظه في قصة «قوس فرح» وفي وصف حسن دهمان عن نفسه.^١ وأمّا بالنسبة إلى الفعالية الثانية فإنّ قصة «وجهها لوجه»، تمتاز بهذه الميزة، حيث توصّف سهام من قبل حبيبه أحمد.^٢ وممّا يتّم إلى الثالثة التي يتكمّل الرواذي المفارق لمرويّة بتقدّم مجمل الصفات المادية والنفسية لشخصيات الرواية، فمما ذجّها كثيرة في «حلم نصف الليل»، و«بيت سمع السمعة»، و«كلمة السر»، و«المهارب من الإعدام»، وكثير من قصصه الأخرى.

ثالثاً. علاقة نجيب محفوظ بشخصياته

علاقة القاص بشخصياته مسألة مهمة في العالم الروائي، فكان نجيب محفوظ مع أشخاصه ثلاثة مواقف: الإعجاب والتقدير، والحقن والكره، والحنيدة.

الموقف الأول نتناوله في «الخوف» من خلال شخصية عثمان جلالى، حيث يتراهى من الشخصيات المقربة إلى الكاتب، نال إعجابه وتقديره. لأنّه عرف دربه، فابتعد عن الشطط ولم يسقط في التجربة التي تحطّ من قدره. إنه عقل البطل الناضج، وفكّره الوعي وضميره يقظ. سدد خطاه وبدد الظلمات من دربه.

والموقف الثاني، موقف الحقد والكره، فقد أعمنا إلى جانب منه، في شخصيتي قصة «سائق القطار»، حيث يستفيد من اسم الحيوانات المفترسة لتسميتها ويقي هذا الاسم عليهم حتى نهاية القصة وكان السبب في ذلك يعود إلى شراستها: حيث تناولهما الكاتب بالسخرية والاحتقار منذ ظهورهما الأول في الرواية: «وقال الصقر مخاطباً الدبّ بحدة وانفعال: لا تحاول عبتاً».٣

وهناك متلازمة بين المترلين، نقصد المؤلف المحايد، إذ ترك الشخصية تعيش حياتها الخاصة، «فتبقى على صلة بالحياة ممارسة، ومتّرجمة إلى أفعال».٤ فتكتشف عيوبها وشرورها وإخفاقها، كما تبرز محاسنها وفضائلها وبناحها، من غير أن يظهر المؤلف أية عاطفة نحوها. ونماذج هذا الموقف كثيرة ومتعددة: «دنيا» في «قبيل الرحيل»، و«حسنين، وعبدة» في «حلم نصف الليل»، و«تونو» في «القهوة الخالية»، و«جعران» فتورة الحلوجي، و«الأعور» فتوة دعبس، و«حنّس» في «الخوف» و... فهذه

^١- المصدر السابق، ص ٣٦.

^٢- المصدر السابق، ص ١٣٠.

^٣- نجيب محفوظ، بيت سمع السمعة، ص ١٥٢.

^٤- جورج لو كانش، دراسات في الواقعية، ص ٢.

الشخصيات تأتي بأعمال من غير أن تعني مسؤوليتها تجاهها، وتتنكر لها ساعة تشاء، إنما الحرية غير المسؤولية.

قدم محفوظ شخصيات، لا رابط بينها وبين الرواية، فكراً أو فناً، ويامكاننا أن نسقطها، من غير أن ترك أي أثر يشعرنا بالقصاصان، ويضعف الميكيل العام للرواية. مثل شخصية «النادل» في «قبيل الرحيل»، و«العسكري العجوز» في «الخوف». لقاء ذلك، هناك شخصيات ثانوية اهتمت الكاتب بها، وقد منها لنا جذابة مقبولة محبة، «لقد اهتم محفوظ بشخصياته الثانوية اهتماماً كبيراً». ^١ فقارئ قصصه، يجد صعوبة في أن ينسى «ظاهر» في «قوس قزح»، و«صاحب القهوة» في «الخوف».

وسعيًا لكشف الأشخاص الثانويين، وتسليط الضوء عليهم، وانطلاقاً من موقعهم داخل القصص كمشاركين، يقومون بأعمال ويلعبونها، تتصدى لهم ضمن فترين اثنين: فئة العامل المساعد، وفئة العامل المعاكس.

العامل المساعد، هو شخص يدخل مجرى الأحداث، ليقدم المساعدة للبطل. ويتجسد من خلال عدة ممثليين، ذكر منهم صاحب القهوة في «الخوف». إن هذه الشخصيات العوامل المساعدة، تدور في فلك البطل، وهي أصداء لشخصيته، إن تحدثت فلبسانه تنطق، وعن أفكاره تعبر.

أما العامل المعاكس، فهو الذي يدخل القصة، ليخلق الصعب التي تقع البطل من الوصول إلى ما يتوق إليه، أو إلى ما يعوض إساعته، ويفرض عليه مواقف صعبة. ومن العوامل المعاكسة، ما يتجلى في غير الأشخاص الحقيقيين. الولادة الصعبة في «الصمت» الفقر في «سوق الكانتو»، الصداقة في «قوس قزح»، و«بيت سيئ السمعة»، النمامنة في «الخوف»، حيث حطم أماني عثمان جلاي بطلها الرئيسي. وأما على مستوى البشر فخير من يمثل العامل المعاكس، يمكن أن نشير إلى حسن سماوي في «الرماد».

رابعاً. الحوار

يجب على الشخصية أن تعرف نفسها على القارئ مستعينة بطريقين: السلوك والمحوار. يقول لئونارد بيشاپ: «يجتهد الكاتب عن طريق الحوار أن يتبدأ ارتباط الشخصيات بعضها ببعض، وأن يصدقه، وأن يدومه أو أن ينقطعه. إضافة إلى ذلك كان الحوار يعدّ من أهم أدوات الكاتب حيث يؤيد صحة

كلامه في شأن الشخصيات ويصدقه. إذ ادعى كاتب بأن شخصاً كان مغبوضاً، في الحقيقة، أعلن اعتقاده فقط. أما إذا أعلنه عن طريق الحوار الذي يجري بين الشخصيات، فقد بين حقيقةً مقنعةً.^١ الحوار الذي نلاحظه بكلافة معقوله في الرواية فقد جاء كافشاً عن أبعاد بعض شخصيات الرواية كما اتخد مستويين مختلفين تماماً؛ الأول يستعيض به الكاتب عن التصاویر المباشرة، بحيث يقدم لنا الملامح الخارجية لبعض الشخصيات مع إشارات سريعة لبعض صفاتها النفسية، وأما المستوى الثاني فيتمثل في الحوار الكافش عن أبعاد الشخصيتين المتحاورتين.

ما يلفت النظر حول مونولوجات محفوظ يمكن أن نشير إلى:

الأول: سيطرته الكاملة على كتابة مونولوج واضحة في كل قصصه تمام الوضوح، حيث يمتدّ الحوار فيها إلى النهاية. لكن مع أن للحوار دوراً هاماً في نuo القصة ولكن نهاية بعض قصصه مثل «الخوف» غامضة ومبهمة.^٢

والثاني: نجد في كثير من قصصه القصصية الأسئلة المهمة التي تطرح في إطار الحوار وكانت مؤثرة في نuo القصة.^٣

الثالث: يأتي الحوار في بعض الأحيان لتغيير الجوّ السائد. على سبيل المثال في «الصمت»، كان الطبيب بعد أن يأس عن قوة المرأة على الولادة الطبيعية، يتطرق للتحفيف من كآبة الجوّ ولتقوية معنويات زوجها الممثل يسأله عن فيلمه الجديد.^٤

الرابع: في بعض مونولوجاته كما يجري في «حلم نصف الليل»، «الرماد» و«الخوف»، حوار الشخصيات حول الآخرين وإبداء آراءها الخاطئة في شأنهم خاصة ما يرتبط بالزواج، يؤدي إلى خلق الأزمة.

ومونولوج الداخلي كان بموج في قصص محفوظ أيضاً. مما يليق بالانتباه أن يطرح بعض الأحيان مضمون القصة الأصلي في إطار هذا المونولوج. ومثال ذلك ما جاء في «فوس قزح»: «واسع نفسيه:

١- لوناراد بيشاب (١٣٩٠ ش)، درس هایی درباره داستان نویسی، ص ١٥٩.

٢- نجيب محفوظ، بيت سفي السمعة، ص ٣٢.

٣- المصدر السابق.

٤- المصدر السابق، ص ٤٥.

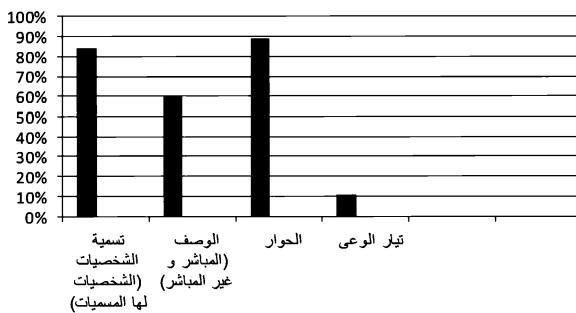
«ما معنى هذا؟! وهل ثمة خطأ؟» كأنه بيته - ومازال - معبداً للعقل والنظام، فكيف تسلل إليه الفساد؟^١

وفي «الصمت»، كان اضطراب الأستاذ صقر، الشخصية الأصلية، يتجلى لنا منذ بداية القصة بشكل المونولوج. حيثما ينظر إلى زوجته التي تواجه ولادة صعبة: «فسائل نفسيه: متى يتنهى عذابها؟ متى يرحمه الطبيب فيترك لنفسه؟»^٢

وهذا ما نراه أيضاً في شأن محمد الرشيدى في «القهوة الخالية»، حيث يقول بعد وفاة زوجتها: «أنا الآن وحدي، بلا رفيق، لم تركتنى يا زاهية؟ وبعد أربعين عاماً، لم سبقتنى يا زاهية؟»^٣

خامساً. دور تيار الوعي في ترسيم الشخصية

كان الكاتب في تيار الوعي يجعل أفكار شخصيات القصة ومدركاتها جنباً إلى جنب دون أي نظم أو غاية أو قصد خاص؛ ولهذا تجلى لنا الأفكار والأحساس دون أي مقارنة منطقية، ويزول الاختلاف بين النوم واليقظة وتأتي القواعد اللسانية بشكل شذر ومزذر». «لقد استخدم نجيب محفوظ أحد التقنيات القصصية في العالم الروائي. ففي قصصه يوجد تيار الوعي، و...»^٤



رسم رقم ٢: كيفية بناء الشخصية في «بيت سوى السمعة»

إنجأ كاتبنا إلى استخدام هذا العنصر في ثلاثة قصص من هذه المجموعة يعني «بيت سوى السمعة»، و«القهوة الخالية»، و«وجهها لوجه».

- ١- المصدر السابق، ص ٣٦.
- ٢- المصدر السابق، ص ٤١.
- ٣- المصدر السابق، ص ٦٨.
- ٤- سيماداد، فرنك اصطلاحات ادبى، ص ١٤٩.
- ٥- أحمد محمد عطية، مع نجيب محفوظ، ص ١٥٩.

د. أسلوب الحكاية أو زاوية الرؤية

كان الكاتب عادةً يعين أسلوب حكاية قصته في عباراتها الأولى. «زاوية الرؤية هي التقنية المستخدمة لحكى القصة المتخيلة، وأن الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها، هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الرواية».١

«أسلوب الحكاية»، هو الظرف الذي يتخذه الكاتب بالنسبة إلى رواية القصة والنافذة التي يفتحها أمام القارئ حتى يرى من خلالها حوادث القصة ويقرأها.٢ بعبارة أخرى: «أسلوب العرض هو الطريق الذي يبرز الكاتب مواد قصته إلى القارئ مستعيناً منه؛ وفي الواقع، يبين ارتباط الكاتب مع قصته».٣؛ لهذا أسلوب الحكاية يتعهد تقديم مواد القصة إلى القارئ ويوثر في عناصر القصة الأخرى أيضاً. ومن ثمّ، فاختيار أسلوب العرض المناسب كان له دور هام في نجاح الأثر.

الزاوية على ثانية أقسام هي: «العالم الكل اللاحدود»، أو عارف الكل»، و«العالم الكل التمثيلي»، و«العالم الكل المحظوظ»، و«زاوية المتكلّم وحده»، و«المونولوج الداخلي»، و«المونولوج الخارجي» و«زاوية المحاطب» و«زاوية دون راوي»؛٤ أيضاً يمكن القول أن الزاوية تعكس علاقة الكاتب بالرواية٥ الزاوية التي استفاد منها محفوظ لسرد قصصه في هذه المجموعة هي أسلوب عارف الكل إلا قصة «الرماد»، فقد جاء فيها بشكل المتكلّم وحده. ثبات عنصر الرواية يساعد القارئ أن تكون قراءته سهلة بسيطة. حضور الرواية المختلفين يؤدي إلى التعقيدات الكثيرة في قراءة القصة، وهذا ما رعاه محفوظ في عملية سرد رواياته. «والكاتب في هذه الرواية يسيطر على كل الأمور والقضايا التي تجري في الرواية؛ بل يعلم كلّما يجري في فكرة الشخصيات ويوضحها وأحياناً يتكلّم بدلاً عنها حتى يفضي عمما يدور في باطنها ويخطر بمخيلتها. في الحقيقة يروي القصة في هذا النمط من خلال الشخص الغائب، والشخص الغائب أو الرواية عالم بكل شيء حتى ما يجري في أفكار الشخصيات ومخيلتها»٦

١- حميد لحماني، النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص ٤٦.

٢- سبما داد، فرهنگ اصطلاحات ادبی، ص ٢٥٩.

٣- جمال مبرصادقى، عناصر داستان، ص ٣٨٣.

٤- مصطفى مسحور، مبانى داستان كوتاه، صص ٣٥-٣٦.

٥- جمال مبرصادقى، عناصر داستان، ص ١٥٦.

٦- مصطفى مسحور، مبانى داستان كوتاه، ص ٣٧.

كانت غاية محفوظ القصوى من استعماله أسلوب عارف الكل أن يكون وحده خالق الشخصيات، ومُخرجاً، وكاتب المونولوج وفي كلام واحد، أن يكون خالق كل ما يجري في المشهد وما خلفه. زد على ذلك، كان الكاتب غير تدخله في القصة، فإنه يخبر القارئ عن نيات شخصيات القصة وأفكارها وفي بعض الأحيان يرسم معالم شخصيات القصة وأوصافها على لسان شخصيات أخرى.

٥. المشهد (الظروف الزمكانية)

إن المشهد (البيئة الرومانية والمكانية)، يلعب دوراً هاماً في العمل القصصي، سواء في حياة الأبطال وتحركهم مع القوى المختلفة في بيئه معينة، أو في خلق أمماط من الأحداث، وتطويرها، أو في صياغة النسيج الروائي بشكل عام. «يعطي المشهد القارئ إحساساً بالمشاركة الحادة في الفعل إذ أنه ليس مع عنه معاصرأً وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماعه، سوى البرهة التي يستغرقها صوت الراوي في قوله؛ لذلك يستخدم المشهد اللحظات المشحونة ويقدم الروائي دائماً ذروة سبق من الأفعال وتأنّتها في المشهد». ^١ إذن، فالمشهد يساعد القارئ على أن يشارك في ما يرى شخصيات القصة وما يسمعها، وكذلك يساعد على إدراك عملها ورد فعلها وقيمها المثالية.

يولع محفوظ بتعيين الحدود الزمنية للأغلب الأعم من الأحداث المكونة لكل نصٍ من نصوصه الروائية. فعلى نحو مباشر يجهز بالرغم الذي يجري فيه أحداث الرواية:

«كانت شمس الصيف الحامية تلهب الجموع الحاشدة...»^٢

وقد اعتمد كاتبنا تحديداً زمنية صارمة، تأثرت على طول هذه المجموعة مثل: «أيام معلومة قبيل الرحيل»، «طوال أربعة أعوام»، و«عند الفجر»، و«قبل موعده المحدد بنصف ساعة»، و«عند المساء خلا إلى نفسه»، و«في خلال شهر من الزيارة الغريبة» و«بعد مرور ستة أشهر»، و«بعد خمسة عشر عاماً» ... إن هذه التحديدات تفسد إلى حد ما الانسياب الزمني، وتغمض البطل في مشاكله اليومية، وهو梅ه الحياتية، وتشير إلى عقلانية الكاتب، ودقة تاريخية الزمن والأحداث.

وأما بالنسبة إلى المكان فيبدو أنَّ المدينة مكونة أساسية من مكونات العالم الروائي لدى نجيب محفوظ وهذه السمة لا تتجلى لديه من خلال انتماء معظم الشخصيات الرئيسية إلى هذا القضاء فحسب، بل تتجاوزها إلى معظم شخصياته الثانوية أيضاً، حيث كل الشخصيات التي تلعب في هذه المجموعة

^١ سبزا قاسم، بناء الرواية، ص ٦٥.

^٢ نجيب محفوظ، بيت سفي السمعة، ص ١١٨.

تنتمي إلى المدينة وتشغل بعضها المختلفة كالطبابة، والتمثيل، والتجارة، و... ولا يذكر شيئاً عن القرية وما ينتمي إليها.

كثير من المعلومات التي اكتسبناها خلال القصة، يمكن أن تنتقل إلينا بمساعدة المشهد. كان الأمر واضحاً تماماً للوضوح في «قبيل الرحيل»، و«الصمت»، و«الخوف»، و«سوق الكانتو»، حيث يبدأ الكاتب في القصص هذه واصفاً مكان الحدث، وإن كان وصفه لبعض الأمكنة، مثيراً للاشتراك. ومثال ذلك، بداية قصة «الصمت» حيث جاءت:

«ما أفطع هذه الحجرة! كميدان القتال. لاترى العين في أي موضع منها إلا سلاحاً يقشعر منه البدن».١

وفي «الخوف» ابتدأها بترسم دقيقاً لمكان الحدث، حيث ينتقل إلى القارئ الجو الحزين والحالات المؤلمة: «في تلك الفترة منذ أوائل القرن كان أهل الفرغانة أتعس الأحياء. كانت عطفتهم تقع بين حارة دعبس من ناحية وحارة الحلوجي من ناحية أخرى، وكانت الحارتان متلاقيتين متعدديتين لا يهدأ بينهما نزاع، وقد عرف سكانهما بالشراسة والغلظة والعدوان، وتسلیتهم الأولى كانت العبرة بالقوانين والناس..»٢

فالقارئ عندما يقرأ هذا الأسلوب يستطيع أن يصور في خياله وذهنه حالة المجتمع الذي يريد أن يتكلم عنه محفوظ وهي حالة مأساوية.

وقد حاول في قصة «سوق الكانتو» أن يرسم بريشه لوحه دقيقة عن مشهدتها: «غاض حسونة في سوق الكانتو متأطراً لغاقة كبيرة من الورق. كانت شمس الصيف الحامية تلهب الجموع الحاشدة وقد اصطدمت على الجانبين عشرات من عربات اليد متنقلة بالملابس والأوعية والأواني والأدوات القديمة. قصد حسونة عربة رمضان ولكن منعه من الوصول إليها، سياج من الحلبيب والملاعات اللّف، ولم يجد صيامه في اختراق هدير صاحب من أصوات النداءات والمساومة والسب».٣

قد يستميد كاتبنا من مكان الحدث لتسمية قصص «بيت سبع السماء»، و«القهوة الخالية»، و«سوق الكانتو»، وهذا ما ذكرناه آنفًا.

١- نفسه، ص ٥٠.

٢- المصدر السابق، ص ٨٤.

٣- نجيب محفوظ، بيت سبع السماء، ص ١١٨

جميل القول بالمكان، إنه عنصر رئيسي، ليس منفصلاً عن النسيج القصصي، تفاعل مع الحدث، ماشي خطوها، ونحوها، وتحوّلها، وماجرى في داخلها من أزمات وأضطرابات. وهو وليد تجربة معاشرة.
و. **أسلوب الكتابة**

لمحفوظ ثر في ذروة الجمال والخلابة. ثر حي و مؤثر ذا أوصاف بد菊花 حيث تبقي صورة الشخصيات أو مكان الحدث في أذهان القراء. «كان محفوظ في هذه المرحلة، من مشاهدة الأجزاء الصغيرة مال إلى أفق أقصى وتوجه إلى أسلوب تغيل الحوار إلى القصر، ورؤيٍ لها موسيقى تقرّبها إلى لسان الشعر». ^١ توجد كثير من الجمل التعجبية، والأدبية، والتشبيهات البدعة في نشره. على سبيل المثال، جاء في «بيت سبي السمعة» «وحومت حوله الذكريات كأسراب من البنفسج». ^٢ وفي «الختام»: «و قال من خلال عالم مقوض الأركان». ^٣ وفي «الخوف»: «فتفرقوا بسرعة كالحمام في أعقاب طلقة». ^٤

يتجلّى في قصصه كلّها ثر بديع وفصيح حيث لا يتجدد فيها أي أثر من اللهجات العامية. ثر جميل رائع دون الكلمات البدعة. من ميزات نثره الأخرى الإستفادة الكثيرة من الجمل القصيرة حيث لا يتجاوز معظمها إن لم نقل كلّها عن كلمتين. وهذا ما يمكننا الوصول إليه من خلال رؤيتنا مقطوعات من نصوصه عن هذه المجموعة القصصية التي أتبنا بها أثناء هذه الدراسة.
الإستفادة من المثل تعدّ من ميزاته التشرية الأخرى. نشير إلى نماذج منها. فقد جاء في قصة «حلم نصف الليل»: «إن كان حبيبك عسل ما تلحسوش كله». ^٥

وكذلك قصة الخوف مشحونة بالمثل والكتابية: «هناك ينبع غراب الخراب». ^٦، «المنحوس يجد العظم في الكبدة». ^٧، «وغراب أهون من خراب!» ^٨ أو «غداً سيقرعون على روحك الفاتحة». ^٩

١- فاطمة الزهراء محمد سعيد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص ١٨٥.

٢- نجيب محفوظ، بيت سبي السمعة، ص ٦١.

٣- المصدر السابق، ص ١١٨.

٤- المصدر السابق، ص ٩١.

٥- المصدر السابق، ص ٢٢.

٦- المصدر السابق، ص ٨٤.

٧- المصدر السابق، ص ٨٥.

٨- المصدر السابق، ص ٩٠.

٩- المصدر السابق، ص ٩٢.

النتيجة

بناء على ما وصلت إليه هذه الدراسة حول استخدام العناصر القصصية في مجموعة «بيت سيء السمعة» لنجيب محفوظ:

١- من أهم ميزات القصة القصيرة الجيدة، أنه أولاً في بدايتها يتعرف القارئ على العقدة وبعد ذلك، كانت شخصيات القصة تدخل المشهد، الأمر الذي يسبب أن لا يواجه القارئ مقدمة مملة. وثانياً ثبات عنصر الراوي من أهم الأسباب التي تُمكّن القارئ من استيعاب القصة بسهولة وبساطة. ونحن نجد هاتين الميزتين في هذه المجموعة القصصية. وبالنسبة إلى الأمر الثاني فنحن نلاحظ أن أسلوب الحكاية في كل القصص هذه، هو أسلوب عارف الكل إلا قصة «الرماد» فقد عرضها الراوي مستعيناً بأسلوب المتكلّم وحده.

٢- في إحدى عشرة قصة من قصصها الأولى استخدم محفوظ عنصر التسويق بشكل جيد تقريباً؛ ورغم أن بعض القصص هذه ليست لها ذروة مناسبة، ولكن الاستفادة المناسبة من عنصر التسويق، أدت إلى إغمار هذا النقصان. لقاء ذلك، فإن بعض قصصه لم تمتاز بحبكة مناسبة، رغم أن لها مقدمة مناسبة و ذروة بسيطة ولكن لم يستخدم فيها تقنية حديثة، كما الأمر هكذا بالنسبة إلى سبع قصصه الأخيرة. فإن الحبكة في هذه القصص تقوم على سلسلة من الحوادث والمواقف المنفصلة التي لا ترتبط برباط التسلسل المنطقي.

٣- إن الشخصية في قصصه ليست دمى يحركها صاحبها أو مخلوقاً ذهنياً فقط، دون أي حب وإحساس. كان محفوظ في قصصه مصوراً الحياة الواقعية. ومن ميزاته القصصية سيطرته الكاملة على قصصه والحضور الدائم فيها.

٤- رغم أن عدد الشخصيات في بعض قصصه كـ«القهوة الحالية» يبلغ إلى ١٥ شخصية و هذا (كثرة الشخصيات) ما لا يليق بالقصة القصيرة، لأنّ كثرة الشخصيات، تعدّ من ميزات القصص الطويلة، ولكن هذه الكثرة لم تنقص من كفاءة القصة وكل الشخصيات بدورها تخلق الأزمة وتسبب غمّ القصة.

٥- إنّ محفوظ في قصصه الأخيرة إلى جانب معالجته النفسية للشخصيات، فقد اعتمد على الطريقة المباشرة مهتماً بابراز المعلم الخارجي للشخصية ولكن تناوله للشخصيات فقد أصبح أكثر تلخيصاً من الناحية الكمية وأكثر إكمالاً من الناحية الفنية، حيث إنّ الراوي لم يرسم وحده المعلم الخارجي، بل إنّ كثيراً من تلك الأوصاف ترسم من قبل شخصيات أخرى. ويبدو أنه بهذا الأسلوب فتح نافذة جديدة على وجه القصة عامة و القصة القصيرة خاصة. تنوع الأسماء وكثراها من ميزات قصص محفوظ القصيرة، ويبدو اسم الشخصيات كله مأثوراً، لدى قراءها. يتراوّي لنا في ترسيم شخصيات محفوظ

القصصية، أنّ الحب، والاضطراب، والضجر، والغثيان، وفي كلام واحد، كل الأحساس الإنسانية البدعة قد رسماها كاتبنا بمحاذة تامة.

٦ - وأمّا بالنسبة إلى المكان، فكثير من المعلومات التي اكتسبناها خلال القصة، يمكن أن تنتقل إلينا بمساعدة المشهد. الأمر الذي كان واضحًا تمامًا في «قبيل الرحيل»، و«الصمت»، و«الخوف»، و«سوق الكانتو»، حيث يبدأ الكاتب في القصص هذه واصفًا مكان الحدث، وإن كان وصفه لبعض الأمكنة، مثير للإشمئزاز.

٧ - لم يحظ نثر في ذروة الجمال والخلابة. نثر حيّ و مؤثّر ذو أوصاف بدعة حيث تبقى صورة الشخصيات أو مكان الحدث في أذهان القراء. الاستفادة من الجمل التعبجية، والت شبّهات البدعة، والمثل، والكلنائية تعدّ من أهم ميزاته التثريّة، الأسلوب الذي لم يجد له عند كثير من الكتاب العرب.

❖ قائمة المصادر والمراجع

أ: المصادر العربية:

١. أروط، جورج (١٩٨٩م)، سهيل إدريس في قصصه وموافقه، بيروت، دار الآداب، الطبعة الأولى.
٢. الحسين، احمد حاسم (١٩٩٧م)، القصة القصيرة جداً: مقاربة بكر، دمشق، منشورات دار عكرا.
٣. حماد، حسن محمد (١٩٩٨م)، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، الطبعة الأولى.
٤. الخطيب، حسام (١٩٨٣م)، روايات تحت المهجـر، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
٥. رشدي، رشاد (١٩٨٤م)، فن القصة القصيرة، بيروت، دار العودة، الطبعة الثالثة.
٦. ستولينتر، حبروم (دون تأ)، النقد الأدبي، ترجمة فؤاد زكريـا، دار الآداب.
٧. سليم الخطيب، عماد علي (٢٠٠٩م)، في الأدب الحديث ونقدـه، دار المسـيرـة، عمان، الطبـعة الثانية.
٨. الشـارـوـنيـ، يوسف (١٩٨٩م)، درـاسـاتـ فيـ القـصـةـ القـصـيرـةـ، دـمـشـقـ، دـارـ طـلـاسـ.
٩. العـشـمـاوـيـ، فـوزـيـةـ (٢٠٠٥م)، المـرأـةـ فيـ أدـبـ نـحـيـبـ مـحـفـوظـ، الـقـاهـرـةـ، مـكـتبـةـ الأـسـرـةـ.
١٠. عـطـيـةـ، أـحـمـدـ مـحـمـدـ (١٩٧٧م)، معـ نـحـيـبـ مـحـفـوظـ، بيـرـوـتـ، دـارـ الجـيلـ، الطـبـعةـ الثـانـيـةـ.
١١. قـاسـمـ، سـيـزاـ (١٩٨٤م)، بـنـاءـ الرـوـاـيـةـ، الـقـاهـرـةـ، هـيـئةـ المـصـرـىـةـ العـامـةـ لـلـكـتـابـ.
١٢. الـقـبـانـيـ، حـسـينـ (١٩٧٩م)، فـنـ كـتـابـةـ القـصـةـ، بيـرـوـتـ، دـارـ الجـيلـ، الطـبـعةـ الثـالـثـةـ.
١٣. الـخـمـدـانـيـ، حـمـيدـ (٢٠٠٠م)، النـصـ السـرـدـيـ منـ مـنـظـورـ الـنـقـادـ الـأـدـبـيـ، المـرـكـزـ النـقـافيـ الـعـرـبـيـ، الدـارـ الـبـيـضاـءـ، الطـبـعةـ الثـالـثـةـ.

١٤. لوکاتش، جورج (١٩٧٢م)، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز، بيروت، دار الجيل، الطبعة الأولى.
١٥. محفوظ، نجيب (دونتا)، بيت سبع السمعة، دار مصر للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى.
١٦. محمد سعيد، فاطمة الزهراء (١٩٨١م)، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
١٧. ميليت، فردب (١٩٨٦م)، فن المسرحية، ترجمة صدقى حطاب، بيروت، دار الثقافة.
١٨. نجم، محمد يوسف (١٩٧٩م)، فن القصة، بيروت، دار الثقافة.
١٩. الهاشم، جوزيف وآخرون (١٩٦٦م)، المفید في الأدب العربي، بيروت، منشورات المكتب التجاري، الطبعة الثانية.
٢٠. هدارة، محمد مصطفى (١٩٩٠م)، في النقد الحديث، جامعة الإسكندرية.
٢١. وزارة المعارف (١٩٩١م)، البلاغة والنقد، المملكة العربية السعودية، وزارة المعارف، الطبعة الثالثة.

ب: المصادر الفارسية:

٢٢. بهشتی، الله (١٣٧٦ش)، عوامل داستان، هرآن، نشر برگ، چاپ دوم.
٢٣. بیشاب، لئونارد (١٣٩٠ش)، درس‌هایی درباره داستان نویسی، ترجمه محسن سلیمانی، نشر سوره مهر، طهران، چاپ سوم.
٢٤. داد، سیما (١٣٨٠ش)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، طهران، مروارید، چاپ چهارم.
٢٥. مستور، مصطفی (١٣٨٦ش)، مبانی داستان کوتاه، هرآن، نشر مرکز، چاپ سوم.
٢٦. میر صادقی، جمال (١٣٨٨ش)، عناصر داستان، طهران، سخن، چاپ ششم.
٢٧. وستلند، بیتر (١٣٧١ش)، شیوه‌های داستان نویسی، ترجمه محمد عیاسی پور غیجانی، طهران، مینا.
٢٨. یونسی، ابراهیم (١٣٧٩ش)، هنر داستان نویسی، طهران، نگاه، چاپ پنجم.

ج: المقالات:

١. عرب، عباس و راضیه خسروی (١٣٩١ش)، «تطبيق عناصر داستانی بر رساله حی بن یقطان ابن طفیل»، نشریه زبان و ادبیات عربی، دوره ٤، شماره ٧، صص ١٠٣-١٢٥.
٢. عظیمی، کاظم، حامد صدقی و فیروز حریرچی (١٣٨٩ش)، «تحليل العناصر القصصية في قصة مقعد رونالدو»، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد ٤، صص ١٩-٣٥.

بررسی عناصر روایی در مجموعه داستان کوتاه «بیت سیئ السمعة» (خانه بدنام) اثر

نجیب محفوظ

* دکتر پیمان صالحی*

چکیده

با توجه به اینکه یکی از عوامل اصلی موفقیت داستان‌نویسان در رسیدن به اهداف مورد نظرشان، استفاده مناسب از عناصر داستانی مانند پیرنگ، شخصیت‌پردازی، زاویه دید و... است؛ این پژوهش تلاش کرده تا به دو روش توصیفی- تحلیلی و آماری، یکی از آثار معروف نجیب محفوظ را به نام «بیت سیئ السمعة» که مشتمل بر ۱۸ داستان کوتاه است، از لحاظ کاربرد عناصر داستانی بررسی و تحلیل کند تا میزان موفقیت او را در بوته نقد قرار دهد. به این منظور، ابتدا تعریفی از داستان کوتاه و علل گرایش محفوظ به آن ارائه گردیده و در ادامه با معرفی داستان‌های این مجموعه، عناصر داستانی آنها مورد نقد و بررسی قرار گرفته است. نتایج نشان از آن دارد که بسیاری از آنها یا با نام شخصیت‌اصلی داستان شروع و یا از همان ابتدا خواننده با بحران آشنا می‌گردد و بعد شخصیت‌های داستان وارد صحنه می‌شوند؛ این مسئله باعث می‌گردد تا خواننده، با مقدمه‌ای خسته کننده رویرو نگردد. از نکات مثبت ساختاری داستان‌های نخستین آن، هماهنگی حجم آنها با پیرنگ و حضور عناصر مختلف پیرنگ در آنهاست. غیر از «خاکستر»، که زاویه‌ی دید آن اوّل شخص مفرد است، زاویه‌ی دید سایر داستان‌ها، دنای کل است. در داستان‌های اخیر، در کنار پرداختن به روانشناسی افراد، توصیف ظاهری آنان از لحاظ کمیّت، کوتاه‌تر و از جنبه هنری، پخته‌تر می‌شود؛ به گونه‌ای که دیگر راوى، توصیف‌گر خصوصیات ظاهری افراد نیست بلکه بسیاری از توصیفات، توسط سایر شخصیت‌ها ارائه می‌شود. استفاده از جملات تعجبی، تشیهات زیبا، ضرب المثل و کنایه از مشخصات سبک نوشتاری اوست.

کلیدواژه‌ها: نجیب محفوظ، خانه بدنام، داستان کوتاه، عناصر روایی.

* استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه ایلام. salehi@ilam.ac.ir

تاریخ ارسال: ۱۳۹۴/۵/۳ = ۲۰۱۵/۷/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۲/۲۷ = ۱۶/۵/۱۶

Analyzing the elements of Naguib Mahfouz's short stories: The example of "The Infamous House"

*Dr. Payman salehi**

Abstract

One of the most important reasons for the success of literary figure is his sufficient use of story elements such as characterization, plot, point of view, symbols. This study critically analyses the different literary elements in Naguib Mahfouz's famous collection of short stories, "The Infamous House" consisting of 18 stories. At first, we offer a definition of the short story as a genre and consider why Naguib Mahfouz worked on short stories; then, having introduced the short stories in the collection, we subject them to criticism. It is revealed that most of the stories begin with the introduction of the main character. In some of them before meeting the character, the readers encounter the main conflict of the story. Doing this prevents the story from boring the readers. One of the positive points of the early stories is that their length match their plots. Apart from "Ashes" which has the first person point of view, other stories are narrated through an omniscient point of view. In the later stories, which include psychological analyses of the characters, the description of their physical appearance is briefer and more technical; so it is not the narrator that tells the appearance of the people; most of the descriptions are done by other characters. Some features of his prose include using exclamatory sentences, beautiful metaphors, proverbs, and irony.

Keywords: Naguib Mahfouz, The Infamous House, Short Story, Story Elements.

* - Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Ilam University, Iran.

عبدة بن الطيب في معارضة أدبية لقصيدة "البردة" (كعب بن زهير)

الدكتورة سميه كاظمي نجف آبادي^١

الدكتور عبد الغني إبرواني زاده^٢

الملخص

تقوم هذه الدراسة بمعالجة القصيدة اللامية الطويلة للشاعر المحضرم؛ عبدة بن الطيب، والتي يستهلها بقوله: "هل حبل خولة بعد المحر موصول؟" وهي من القصائد التي برزت فيها الوشائج الأدبية والخصائص الفنية المشتركة التي تنم عن دخولها في إطار المعارضات الأدبية لأشهر قصيدة نالت إعجاب الأدباء قديماً وحديثاً وهي قصيدة "بانت سعاد" المعروفة بقصيدة "البردة" لكعب بن زهير بن أبي سلمى. وما أنها نظمت في وقت مبكر يقرب من زمان كعب بن زهير قد يستشف فيها ما يرشد الناقد والباحث إلى معرفة البدايات الفنية لفن المعارضات.

من هذا المنطلق يهدف البحث إلى معالجة هذه القصيدة بالبحث عن جوانب المشاكلة والاختلاف بين القصيدتين لمعرفة مدى تأثر اللاحق بالسابق ومدى تغلغل العمل المتقدم وحضوره في أنسجة العمل المتأخر، وقد اتبَع فيه منهج يتصل بطابع وصفي تحليلي.

ومن أهم ما توصلت إليه الدراسة أن عبدة بن الطيب حظي بنجاح باهر في محاذاة كعب بن زهير في إطار الموسيقى الخارجية، لكنه في الموسيقى الداخلية لم يبلغ شأوه، كما أنه على المستوى الدلالي لم يتمكن أن يأتي بالمعنى الجديد المبتكر ليحتفظ لنفسه بالطابع الاستقلالي المتميز.

الكلمات المفتاحية: المعارضـةـ الشـعـرـيـةـ، "ـالـأـمـيـةـ"ـ عـبـدـةـ بـنـ طـيـبـ، قـصـيـدـةـ "ـالـبـرـدـةـ"ـ لـكـعـبـ بـنـ زـهـيرـ،
شـعـرـ المـحـضـرـمـينـ.

المقدمة

من القصائد القديمة التي ذاع صيتها في الأدب العربي قصيدة "بانت سعاد" المشهورة التي اصطلاح أهل الأدب على تسميتها "البردة" وهي من روائع القصائد التي قالها كعب بن زهير بن أبي سلمى في

^١ أستاذة مساعدة في فرع اللغة العربية وأدابها بجامعة أصفهان، (الكافانية المسؤولة): s.kazemi@fgn.ui.ac.ir

^٢ أستاذ مشارك في فرع اللغة العربية وأدابها بجامعة أصفهان.

تاریخ الوصول: ٢٠١٦/٠٧/٢٦ تاریخ القبول: ١٣٩٥/٠٥/٠٥ تاریخ المراجعة: ٢٠١٦/٠٤/٢٠

مدح رسول الله (صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ) والاعتذار إليه وقد حازت شهرة واسعة في عالم الأدب فقد قام الكثير من الأدباء بمعارضتها في عصر يقرب من زمان الشاعر أو يبتعد عنه كثيراً، ومن أهمها قصيدة "البردة" أو "البرأة" أو "الكواكب الدرية" في مدح خير البرية للبوصيري، كما أن القصيدة حظيت باهتمام بالغ من النقاد والباحثين والدارسين قديماً وحديثاً؛ فقد شرحت القصيدة شرحاً عدّة: أدبية، ولغوية، ونحوية، وصرفية.

ولعل سبب اهتمام الأدباء والدارسين قيماء ومحدثين بقصيدة "بانت سعاد" يعود إلى أنها ألقىت بين يدي رسول الله (صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ) فأضفي عليها طابع ديني لتمثلها بين يدي خاتم الأنبياء والمرسلين وتدركها بنوره المستثير واستماعه لها، حيث يقول الدكتور علي جواد الطاهر: «وأحسب لو أن القصيدة صدرت بعيدة عن مناسبتها الدينية، لما لقيت عشر معشار ما لقيت»^١.

أما المحاولة في معرفة الشعراء الأوائل الذين سعوا إلى إبداء قدراتهم الأدبية في معارضه هذه القصيدة الشهيرة فهي تدلّنا إلى عبدة بن الطيب وهو يزيد بن عمرو شاعر قيمي سعدي مجيد مقدم ليس بالمكثر، كتبه أبو يزيد، كان أسود من لصوص الرباب وهو مخضرم أدرك الإسلام وشهد حرب المسلمين مع الفرس بالمدائن. عبدة بن الطيب لامية طويلة نظمها في وقت مبكر يقرب من زمان كعب بن زهير في امرأة هجيلة اسمها خولة هجرته بعد المحنة الرائدة^٢، وقد ظهرت فيها الوشائج الأدبية والخصائص الفنية المشتركة التي تمّ عن دخولها في إطار المعارضات الأدبية لقصيدة "بانت سعاد" وفق ما ورد في تعريف هذا الفن الأدبي مما دفع البحث إلى دراستها لإبراز أهميتها وقيمتها الأدبية. وإنما أن عبدة بن الطيب شاعر مخضرم ككعب بن زهير، من المفيد أن نستقي الجوانب الفنية من معارضته الأدبية لستكشف الوشائج الأدبية التي تربط بين شاعرين أدركوا الجاهلية والإسلام خاصة وإن كان الثاني قد عرض الأول في قصidته المشهورة، وبذلك يمكن القول فإن أهمية هذا البحث ترجع إلى أهمية دراسة البدايات الفنية للمعارضات الشعرية عامة والمعارضات التي استهدفت قصيدة "بانت سعاد" لكتعب بن زهير بن أبي سلمى على وجه الخصوص.

بناء على هذا فقد انصبّ جلّ اهتمامنا في هذه الدراسة المتواضعة على قصيدة ابن الطيب لتكون ميداناً لدراستنا التي تعتمد على المنهج الوصفي التحليلي في تبيان الدواعي الأدبية والفنية التي جعلت القصيدة نسخة معاشرة لقصيدة "بانت سعاد" الشهيرة، ولكن قبل الخوض في غمار البحث لا بدّ أن

^١. علي جواد الطاهر، فوات المحققين: نقد لكتب محققة من التراث، ص ٢٦٤.

^٢. الخطيب البغدادي، شرح اختيارات المفضل، ص ٦٤٣.

نلقي نظرة فاحصة على خلفية البحث؛ فهناك دراسات نظرية معمقة أولت اهتماما بالغا للمعارضات الأدبية وأنماطها المختلفة، من أهمها:

— كتاب المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب) لعبد الله التطاوي صدر عن دار قباء للطباعة والنشر بالقاهرة عام ١٩٩٨م، والكتاب يتناول موضوع المعارضات الشعرية في بابين؛ أما الباب الأول فهو يختص بالمداخل النظرية لفن المعارضة حيث يتحدث فيه المؤلف عن أصول المعارضة الشعرية، والباب الثاني يختص بمحالات التطبيق لفن المعارضة في عدد من القصائد الشعرية. ولعبد الله التطاوي كتاب آخر في هذا المجال بعنوان المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع، وما يلفت النظر أن الكتابين بينهما من أوجه التشابه ما يؤكّد أنّهما يستقيان من منهل واحد.

— كتاب المعارضات في الشعر الأندلسي ليونس طركي سلوم البخاري صدر عن دار الكتب العلمية بيروت عام ٢٠٠٨م، والكتاب يقوم بدراسة المعارضات الشعرية في الأندلس في أربعة فصول؛ ففي الفصل الأول يدرس المؤلف مفهوم المعارضة وجذورها ودواعيها والفصول الثلاثة الأخرى يختص بالمعارضة في الشعر الأندلسي قبل القرن الخامس الهجري ومعارضة الأندلسيين للمشارفة أو فيما بينهم. وثمة كتاب آخر يحمل نفس العنوان وهو لمحمد محمود قاسم.

— مقالة بعنوان «المعارضات السردية في الأدب العربي» لعبد الرحمن بن إسماعيل السمايعيل، نشرت في مجلة جامعة الملك سعود عام ٢٠٠٣م. ويتحدث فيها الكاتب عن المعارضات السردية في الأدب العربي قديماً وحديثاً.

— مقالة بعنوان «المعارضات الشعرية وأثرها في إغناء التراث الأدبي» لعبد الرؤوف زهدي مصطفى وعمر الأسعد نشرت في مجلة الدراسات عام ٢٠٠٩م. في هذا البحث يتناول الباحثان، المعارضات الشعرية في الأدب القديم والحديث، ويعرضان لأبرز الشعراء الذين أخذوا بهذا الفن إلى جانب تقصي الأسباب والبواعث التي أدت إلى ازدهار هذا الفن الشعري.

— مقالة تحت عنوان «الأسلوب والأسلوبية في المعارضات» لإنعام بنكمه ساز، نشرت في مجلة التراث الأدبي عام ١٣٨٨. والمقالة تقوم بدراسة تحليلية أسلوبية على قصيدة محمدمهدي الجواهري في معارضة قصيدة تقى الدين بن المغربي.

أما من الناحية التطبيقية فالدراسات التي سعت إلى معالجة هذه الظاهرة في الأدب العربي قليلة حسب ما اطلع عليه باحثاً المقالة، فهناك مذاج تطبيقية مدرورة في الكتب المذكورة آنفاً، وكذلك في كتاب ثلاثة البردة ببردة الرسول صلى الله عليه وآلـه تأليف حسن حسين. وفيما يتعلّق بالشاعر عبدة

بن الطيب ومعارضته لقصيدة "بانت سعاد" رغم محاولتنا الدائمة لم نعثر على أية دراسة تحاول الكشف عن الوسائل الأدبية التي تقرّب من كعب بن زهير، وهذا الأمر إلى جانب الدراسات الضئيلة التي تعكف على المعالجة التطبيقية للمعارضات الشعرية في مختلف العصور الأدبية دفع الباحثين إلى الولوج في هذا المضمار الأدبي.

و قبل البدء بالبحث لا بد أن نقدم معلومات وافية عن المعارضة ودعائياها في الأدب العربي وذلك لرسم صورة جلية وواضحة عن هذا الفن الأدبي الذي بدأ يتطور ويزدهر إلى أن وصل إلى ذروته في عصر الانحطاط وفي بلاد الأندلس، لذلك حاولنا الإتيان بتعريف دقيق لهذا المصطلح ومقوماته الخاصة في مستهل البحث على أساس ما أحظينا به الكتب والمقالات التي تطرقـت إلى هذا الفن الشعري في العصور المختلفة.

مفهوم المعارضة

أما المعارضة لغة فقال عنها ابن منظور في اللسان تحت مادة «عرض»: «عارض الشيء بالشيء معارضةً قابله، وعارضتْ كتابي بكتابه أي قابله، وفلان يعارضني أي يُاريَنِي»^١. ومن هذا المعنى جاء اصطلاح المعارضة في الشعر وهو أن يقول الشاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة جلابها الفني، فينظم قصيدة تتفق مع القصيدة الأولى في الوزن والقافية وحركة الروي وفي موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو كثير حرضاً على أن يتعلق بالأول في درجته الفنية أو يفوقه فيها دون أن يعرض لهجائه أو سبه ودون أن يكون فخره صريحاً فيأتي بمعانٍ أو صور على غرار القصيدة المتقدمة تبلغها في الجمال الفني أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل أو جمال التمثيل أو فتح آفاق جديدة في باب المعارضة^٢.

وهذا يدل على أن المعارضة الشعرية فن أدبي قائـم بالذات فتح مجالاً خصباً للشعراء لإظهار قدراتهم الإبداعية في محاكاة بعض القصائد المشهورة التي انتشرت بين الناس بسبب جودها وقيمتها، وهي ليست من الفنون الأدبية الإبداعية إبداعاً خالصاً، بل هي تقليد ومحاكاة تطفو عليه ملامح الإبداع. وبهذا تعدُّ المعارضة الشعرية ضماناً لاستمرارية التواصل الفكري بين الشعراء، ومحاولة إحياء لذاكرة الأمة وإنعاشها من خلال إحياء تراثها عبر عصورها الأدبية المتواتلة مخافة أن يتضيّع في غياب النسيان

١. ابن منظور، *لسان العرب*، «عرض».

٢. أحمد الشناوب، *تاريخ النقاد في الشعر العربي*، ص. ٧.

كما يظل الحديث عنه بمنأى عن فكرة الأخذ أو السرقات الأدبية؛ فهي مبارأة أدبية ضمن أسلوب للمدح أو الثناء أو الوصف نتيجة إعجاب شاعر متاخر بقصيدة لشاعر متقدم عليه في الزمان^١.

يتضح مما تقدم في تعريف المعارضة أن الأساس في جوء الأدباء إلى المعارضات الشعرية يتمثل في نزعتين متميزتين: نزعة الإعجاب والتقليد، ونزعة التفوق والإبداع، فالمعارضة دافعها الإعجاب وهدفها الرغبة في التفوق الإبداعي الذي يعني إغفال العمل السابق^٢، فباجتماعهما يقرر الشاعر المعارض الجلوس مع أديب آخر على مائدة أدبية تتشابه فيها بعض الفنون الأدبية التي يقع اختيار الشاعرين المتباهيين عليها. وقد يكون للتتشابه بين التجربة الشعرية التي عاشهما الشاعر المتاخر وبين تلك التجارب التي سبق إليها دور كبير في جوء الشاعر إلى المعارضة الأدبية.

للمعارضة أنماط وأشكال مختلفة؛ فإن سعي الشاعر المعارض إلى التفوق والإبداع الأدبي والفنى فستكون المعارضة تامة لكن المعارضة إن افتقدت أحد أركانها المذكورة فتصبح ناقصة وذلك بأن يتلزم الشاعر المتاخر الوزن والقافية وحركة الروي ثم يعكس المعنى أو أن يتلزم المعانى العامة للقصيدة مثلاً بالوزن أو القافية أو بكليهما أو يعارض قصيدة موضوع مختلف تماماً عن موضوع القصيدة المعارضة. وقد تأتي المعارضة الناقصة غير ملتزمة بأحد من الأركان المذكورة ولا تخرج من إطار المعارضات الشعرية إذ إن الشاعر يصرّ بأنه يعارض القصيدة الأخرى^٣.

تنتد جذور المعارضة إلى العصر الجاهلي إلا أنها لم تُعرف في تلك الآونة باسم المعارضات كما نعرفها اليوم بل كانت عندهم على غرار مباريات شعرية مثلما بُعد ذلك عند امرئ القيس وعلقمة الفحل حيث حكمت أم جندب زوج امرئ القيس لصالح علقة وقدمنته على شيخ الشعراء، ولكن في عصر صدر الإسلام بدأ يظهر حماس هذه المباريات الشعرية التي لم تكن تعرف باسم المعارضات الأدبية بسبب تأجع نار الحروب المريدة والاصطدامات الشديدة بين المسلمين والمشركين^٤.

واجدر بالذكر أن هناك علاقة وثيقة بين المعارضة الشعرية وفن النقائض أو المناقض، فالنقيضة هي «أن يتوجه شاعر إلى آخر بقصيدة هاجيا أو مفتخرًا فيعتمد الآخر إلى الرد عليه هاجيا أو مفتخرًا ملتزمًا

^١. عبدالله النطاوي، المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب)، صص ٨٣ – ٨٥.

^٢. يونس طركي سلوم البخاري، المعارضات في الشعر الأندلسي، ص ٦٣.

^٣. المصدر نفسه، صص ٤٨ – ٤٩.

^٤. إنعام بنكهسار، الأسلوب والأسلوبية في المعارضات، ص ٤٥.

البحر والقافية والروي الذي اختاره الأول ولا بدّ من وحدة الروي وحركته^١، فلتلتقي النقيضة بالمعارضة في اعتماد البحر والقافية والروي ووحدة الموضوع عند الشاعرين أو أكثر، وتختلف عنها في الدواعي، فالمعارضة داعيها هو الإعجاب والتقليد ومناطها هو الجانب الفني وحسن الأداء، أما النقيضة فداعييها هو الرد والإفحام، وكذلك يختلفان في الغاية، فغاية المعارضه هي التفوق والإبداع أما النقيضة فغايتها هي الهجاء، ويشترط أن يكون الشاعرين متعارضين في زمن واحد^٢.

ولعله من المستحسن أن نختتم هذه الفقرة بالتفرق بين المعارضات والتدخل النصوصي وذلك بأن المعارضات منهجه كتابة بينما التدخل النصوصي منهجه قراءة، فال الأول مرتبط بالمبدع أما الثاني فهو مرتبط بالقارئ، ولا بد للمبدع من نص نموذج يحتذيه ويحاول تجاوزه والتفوق عليه، ومهمة القارئ الناقد أن يكتشف عن هذا النص النموذج للتعرف على شبكة التداخل بينه وبين الأول^٣.

معارضة عبدة بن الطيب لقصيدة "البردة"

لامية عبدة بن الطيب قصيدة نظمت في امرأة اسمها خولة على هجّ الشعراء الجاهلين وقد ظهرت فيها ملامح المعارضه لقصيدة كعب المدحية في وزنها وقافيتها وجزء يسير من معانيها، بناء على ذلك حاول هذا البحث أن يدرس القصيدة مبيناً المقومات الأساسية والأصول المتميزة التي تدخلها في إطار المعارضات الشعرية لأشهر قصيدة نالت إعجاب الأدباء المعارضين عبر العصور المتالية، وقد تمثلت هذه الأصول والقواعد التي ينبغي العكوف عليها في دراسة القصائد المعارضه في الأمور التالية:

(أ) الوزن

لامية عبدة بن الطيب على وزن قصيدة "بانت سعاد" فهي من البحر البسيط. أما عروضها وضرها فهما من نفس عروض قصيدة "بانت سعاد" وضرها؛ فهو عرضها مخبوءة أي مخففة الألف، فتصبح « فعلُن » بتحريك العين كما كانت قبل حذف الألف. وضرها مقطوع أي مخفف من وته المجموع حرف متتحرك أو زنة حرف متتحرك، فيبقى على « فاعل » فينقل إلى « فعلُن » بسكون العين. لا ينفي حرص كعب بن زهير على الأداء الفني المتميز حتى على المستوى الشكلي من خلال انتقامه للبحر البسيط وهو من الأوزان التي اتسمت بإيقاعها الهادئ الرصين، وبهذا الاختيار حاول الشاعر أن يظهر أمام الرسول (صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ) وصحبه عظمة الإنسان الهادئ التائب السائل للغفران، لكن

١. أحمد الشايب، *تاريخ الناقص في الشعر العربي*، ص.٣.

٢. يونس طركي سلوم البحاري، *المعارضات في الشعر الأندلسبي*، ص ٥١.

٣. عبد الرحمن بن إسماعيل السمعان، *المعارضات السردية في الأدب العربي*، ص.٧.

التجربة التي دفعت عبدة بن الطيب إلى نظم القصيدة لا تبيء عن التناست والتتجانس البديع الذي نلاحظه بين الوزن والغرض العام في قصيدة "البردة" فهو «قال القصيدة عند قتال الفرس في القادسية، حيث رحلت [حبيبه] خولة من الباذية فتابعها ثم التحق بجيش المسلمين وشارك في الجهاد»^١، رغم ذلك إن البسيط بحر يتسع للوصف الذي اكتسب مجالاً فسيحاً في لامية ابن الطيب.

ب) القافية وحركة الروي

قصيدة عبدة بن الطيب تتفق مع قصيدة "البردة" في قافيتها وحركة رويها. قافية القصيدتين من المتواءر وهو الذي يقع بين ساكنيه حرف واحد متحرك^٢. والروي هو اللام المضمة. واللام كما قال أنيس إبراهيم من الحروف التي تحيي رؤيا بكثرة^٣، ولها أثر كبير في تشكيل النتاجم الإيقاعي، فاللام صوت مجهور، سلس المخرج، ذو وضوح سمعي، وهي من أخف الحروف على اللسان وأحسنها انتشاراً، تكرار هذا الصوت من أسباب التميز الموسيقي لأنه صوت رقيق محب إلى الآذان وله تأثير نفسى عميق^٤. حركة حرف الروي في قصيدة "البردة" وأصوات المد التي قبل اللام تُكسب اللام امتداداً أطول وتتأثراً أعمق مما يشكل تلقائياً ظاهرة صوتية تدعى إلى التأمل.

وقد تبَّه القديماء إلى الأثر الموسيقى الذي تحدثه القافية وحركة الروي في الأثر الأدبي كما تنبهوا إلى ارتباط موسيقاهم بدلالة القصيدة معنى ومعنى^٥، فلا غرو أن الغرض الذي ينظم فيه الشاعر قصيدهما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالموسيقى التي تتبع من القافية والروي. وقد نجح كعب بن زهير في أن يمزج بين الإيقاع النغمي والإيقاع النفسي المخزين باصطفيائه لهذا اللون من النتاجم الإيقاعي والتتجانس الصوتي لما كان يمتلك من حس نغمي مرهف، وقد قيل عنه: «إن كعباً كان يمتلك حساً نغمياً مرهفاً لا يكاد يدانيه فيه أحد من شعراء مرحلته إلا الشماخ»^٦، أما عبدة بن الطيب فهو وإن لم تتشابه تجربته التي عايشها مع كعب ولكن اتسق معه في واقعه النفسي عندما هجرته الحبية ولذلك منح لامية هذا الانسجام الإيقاعي البديع الذي تجلّى بأبهى صوره في قصيدة "البردة".

^١. يحيى الحبورى، شعر عبدة بن الطيب، ص ٢٠.

^٢. شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، ص ٢٧٨.

^٣. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٢٤٦.

^٤. معن رفيق أحمد صالح، دراسة أسلوبية في سورة مرثيم، ص ٣١.

^٥. محمد عوني عبد الرءوف، القافية والأصوات اللغوية، ص ٩٤.

^٦. عمر محمد الطالب، عرف على وتر النص الشعري: دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، ص ٩٥.

فهذا التشابه الصوتي الذي سارت عليه كلتا القصيدين على مستوى الوزن والقافية وحرف الروي وحركته يكشف لنا مدى حرص الشاعر المعارض على معارضته "البردة" ، رغم أن كعب بن زهير نجح أكثر من عبدة بن الطيب في إيجاد التواؤم والتلاؤم بين حالته الشعرية وبين توظيف العناصر الصوتية المؤثرة في المتنافي .

والجدير بالذكر أن قصيدة عبدة بن الطيب تبلغ واحداً وثمانين بيتاً حسب رواية المفضليات^١ ، وقد تكررت منها ثلاثة قوافي وهي كلمة «ميل» و«معلول» كل منهما مرتين وكلمة «محمول» ثلاثة مرات ، في حين تقع قصيدة كعب بن زهير في سبعة وخمسين بيتاً حسب رواية ابن هشام في شرح "بانت سعاد"^٢ ، وقد تكررت منها ثلاثة قوافٍ وهي كلمة «ميل» و«تنيل» و«مجدول» كل منها وردت في القصيدة مرتين .

استمد عبدة بن الطيب في قصيده من معجم كعب اللغطي خاصة في كلمات قوافيها فقد بلغ عدد كلمات القوافي التي أخذها الشاعر حرفيًا من قصيدة "البردة" ثمانى وعشرين كلمة من مجموع الثمانين مما يدل على مدى انبهار الشاعر المعارض بالنص السابق ، وهي على ما يلى :

«مشغول، مكحول، معلول، مشمول، مقبول، الغول، غرايل، تضليل، المراسيل، تبجيل، الميل، ميل، مهزول، مفتول، تحليل، تغيل، مملول، قيلوا، مقبول، محمول، الفيل، مجدول، مأكول، مسلول، معازيل، سراويل، هليل» .

هذه الألفاظ مأخوذة من "البردة" دون أن يطرأ عليها أي تغيير وهناك كلمتان استخدمهما الشاعر مع تغيير في الصيغة فقد وردتا على صيغة الجمع ، مع كونهما في القصيدة المتقدمة على صيغة الإفراد وهما «شمالي» مفردتها «شمليل» ، و «براطيل» مفردتها «برطيل» . وقد اشتهرت كلمة القافية في الجذر الأصلي دون الصيغة في موضع واحد من القصيدين ، وهي كلمة «تفتيل» من قصيدة عبدة بن الطيب و «مفتول» من قصيدة "البردة" . لا غرو أن أوجه التشابه في الأعجائز على المستوى اللغطي تعكس أثراً واضحًا في التشابه على المستوى الصوتي .

وما يلفت النظر في قصيدة "البردة" نسبة ورود الصيغ المعينة في كلمات القوافي وقد انترم المعارض بهذه النسبة في قصيده ، فالصيغ الخاصة التي وردت في قصيدة "البردة" في انتهاء الأبيات حسب الترتيب العددي هي «المفعول» عشرين مرة وصيغ «الفعاليل» ، و «المفاعيل» ، و «الأفاعيل» ، و «التفاعيل» ، وما

^١. الخطيب التبريزى، شرح اختيارات المفضل، صص ٦٤٣ - ٦٨٦.

^٢. عبدالله ابن هشام، شرح بانت سعاد، ص ٤٥٤ - ٤٥٦.

شاحنها معاً خمس عشرة مرة وـ«التفعيل» اثنى عشرة مرة. وقد بلغ عدد هذه الصيغ في القصيدة المعارضية حسب الترتيب المذكور أربعاً وثلاثين مرة، عشرين مرة، ثماني عشرة مرة، والسبب في ارتفاع نسبة ورود هذه الصيغ في القصيدة يرجع إلى عدد الأبيات وهو ما يناهض ثمانين بيتاً. وما لا شك فيه أن التوازن الذي تلمسه في تكرار وزن الأعجاز بين صيغ معينة يزيد الجمال الإيقاعي الذي امتازت به القصيدتان، لأن التكرار الصوتي الناتج عن تكرار الصيغ المعينة له دلالة إيحائية في تشكيل الإيقاع الصوتي.

ج) الموضوع والمضمون

لمعرفة ألوان التشابه أو صور الاختلاف بين القصيدة المعارضية والمعارضية يجدر القيام بمعاجلة القصيدة اللاحقة في مختلف الجوانب، كالألفاظ والمعنى والصور وأساليب على مستويين هامين:
 الأول: مستوى المادة الجاهزة التي وقع عليها اختيار الشاعر المعارض، أو ظلت راسخة في ذاكرته حتى مال إلى استخراجها في معارضه أدبية.

الثاني: درجة الإضافة التي تطرّحها طبيعة الفروق الفردية بين الشعراء، والتي تضمن للمعارض حق الإبداع والابتكار والإضافة، وتحول دون اهتمامه بالأنسياق التام خلف المادة الجاهزة أو إغفال ظهور «الأنا» في زحام مادة التقليد وعام المحاكاة.^١

من هذا المنطلق نبدأ بال موضوع لكونه ركناً من الأركان الأساسية التي يجب على الباحث الإمام به في دراسة المعارضات الأدبية، وذلك بعد معاجلة الوزن والقافية وحركة الروي.

إن قصيدة "البردة" تتكون من خمس موضوعات رئيسية وهي:

١. المقدمة الغزلية (١ - ١٤)
٢. وصف الناقة ورحلتها (١٤ - ٣٢)
٣. الاعتذار إلى رسول الله (ﷺ) (٣٢ - ٤٢)
٤. وصف الأسد (٤٢ - ٤٨)
٥. مدح الرسول (ﷺ) والمهاجرين (٤٨ - ٥٧)

لكن قصيدة عبدة بن الطيب تشتمل على ستة موضوعات رئيسية وهي كما يلي:

١. المقدمة الغزلية والشكوى من بعد المحبوبة (١ - ٨)

^١. عبدالله النطاوي، المعارضات الشعرية (أغراض وتجارب)، ص ١٠٢.

٢. وصف الناقة (٩ - ١٢) و(٤٤ - ٤٧)

٣. وصف الطريق (١٣ - ١٦)

٤. وصف الماء (٤٥ - ٥٠)

٥. وصف الخروج للصيد ونعت الفرس (٥١ - ٦٥)

٦. وصف مجلس الشراب، والساقي، والفراش، وال تصاویر، والخمر، والسماع (٦٦ - ٨١)

لا شك أن القصيدة المعارضة تختلف عن "البردة" في أصل الموضوع وهو مدح الرسول (صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ) والاعتذار له وإن كانت تتفق معها في بعض الموضوعات الفرعية كوصف الناقة. ومن الطبيعي أن يحدث هذا الخلاف في الغرض العام ودافع النظم لأن القصيدين لم يجربا نظمهما على أساس تشابه التجارب، فالقصيدة السابقة نظمت اعتذاراً إلى النبي (صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ) بعدما أهدر دم قائلها رغم ما ورد فيها عن الرسول نفسه قليل لا يتجاوز الأبيات العشرة، لكن القصيدة اللاحقة قيلت في امرأة هجرت الشاعر، فالبعد النفسي بين المتعارضين في غاية التباين؛ شاعر تمثّل بإبداعه الفني خوفاً من الموت والثاني أوجس في نفسه بروز الوحي الشعري بعدما هجرته معشوقته دون أن يكون له عهد بما ذاقه الأول من مرارة الخوف والتوتر.

فمن المؤكّد أن البحث وراء التجربة التي تحفر الشاعر إلى البحث والتقيّب في الموروث الشعري قبل الإبداع يشحد قدراتنا النقدية وينميها في تحليّة أنماط التشابه والتباين بين الأعمال الأدبية ومدى بناها في سماء الأدب اللامعة. ومن هنا يصبح التعرّف على حياة الشاعر أمراً هاماً ومطلوباً خاصة معالجة ظروفه الاجتماعية وحالاته النفسية في إطار المرحلة التي يبرز فيها إبداعه الفني.

ج - ١) تعدد الموضوعات

من أبرز الميزات الفنية للموضوعات التي تناولها عبدة بن الطيب أنها تتوالى جنباً إلى جنب بدون نسق ولا نظام ولا محاولة للتوجيه فكري فلا تظهر بين هذه الموضوعات المختلفة صلة ولا رابطة واضحة كما نجد ذلك في الموضوعات المتداولة في العصر الجاهلي مما يبيّن لنا مدى التصادق الشاعر بالسنن الأدبية الماضية. فقد بدأ الشاعر بالحديث عن بُعد خولة عنه وحلوها بالمدائن، وشكّا ما يخامر قلبه من تذكرها ثم انتقل إلى إعلان عزمه على نسيانها بالمرحلة على ناقة وصفتها ووصف طريقها، وشبّهها بالثور الذي ساورته كلاب الصائد يصارعها وتصارعه حتى غلبها وبجا وقد بالغ في وصف الثور والصراع بحيث يفقد القارئ الخيوط الذهنية التي تربط الثور بالناقة ثم وصف منها آجنا ورده القوم بعد لأي وجه، ورحلوا عنه على العيس بوقت الأصيل، ثم فخر بخروجه للصيد في الكلا

العاذب، ونعت فرسه، ثم وصف غلوته عند انشقاق الصبح إلى الخمارين، ووصف مجلس الشراب في إسهام جحيل، ووصف الساقى، والفراش، والتتصاوير، والخمر، والسماع.

هذه الموضوعات المتنوعة التي لا يربطها نظام منسق، لا تدل على شيء سوى أن الشاعر لا يزال متلصقاً بالتقاليد الشعرية في العصر الجاهلي، فتعدد الموضوعات في القصائد الطوال ظاهرة غير منكرة عند القدماء الذين لا يشترون وحدة الموضوع في بناء القصيدة، ولكن هذا لا يعني أن الشاعر لم يكن يحاول الربط بين فوائل الموضوعات^١.

أما الموضوعات في قصيدة "البردة" فهي تبدو أكثر تناستقاً وتجانساً، وإن أدخلنا موضوعاتها المتعددة في عالم الرمز والإيحاء نستكشف تناسباً طريفاً بينها وبين الموضوع الأصلي وهو المدح والاعتذار. والذي دفعنا إلى الميل نحو التفاسير الرمزية هو الموقف الصعب الذي واجهه الشاعر؛ الموقف الذي أثبت في قلبه بذرة هذه القصيدة الاعتذارية، فلا بد أن تتلاطم الموضوعات المختلفة مع التجربة التي عاشها الشاعر لتتكامل الحلقة المفقودة فيها، فبنذلك أصبح لكل من سعاد بصفاتها الأخلاقية والخلقية والرحمة نحوها بناقة سريعة في طريق مجهول محفوف بالمخاطر والمهالك وغيره من الموضوعات إيحائية لتحمل القصيدة في مضمونها قصة مكتملة البناء.

أما سعاد الأولى فهي معادل موضوعي للماضي الذي تبدل مع ظهور الإسلام، إنما رمز للسعادة التي تنوّقها كعب في الجاهلية، لكنها سعادة زائفة خادعة لا تساوي شيئاً، وسعاد التي يريد الشاعر أن يرحل إليها تتمثل السعادة الحقيقة التي يريد كعب الحصول عليها، وتتمثل في الحصول على عفو الرسول (صلوات الله عليه) ومن ثم الدخول في حياة الإسلام الرحمة الواسعة التي يجد فيها الإنسان سعادته الحقيقية. أما عن رحلة الشاعر فلاحظ أن الشاعر اخذه وسيلة للوصول إلى سعاد، أي السعادة التي يتمنّى رؤيتها في مستقبل أيامه^٢.

هذه التوجيهات تخرج الموضوعات الواردة في القصيدة من أغراض قصدت لها لتتدخل في دائرة الرموز التي تعبر عن مشاعر الخوف والرعب من المستقبل المجهول بعد أن أهدر دم الشاعر، ولكن مثل هذه التوجيهات لا يجد صدراً رحباً في قصيدة عبدة بن الطيب لاختلاف التجربة التي عاشها ابن الطيب عند نظم القصيدة.

^١. محمود عكاشه، الربط في اللفظ والمعنى، ص. ٤٥.

^٢. علي أرشيد المحاسنة، الدكتور جاسر أبو صفيحة وقصيدة "باتت سعاد" دراسة نقدية، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، صص ٥٠٠ — ٥٠٢.

ج – ٢) الموضوع الرئيس

إن القراءة والتدقيق في الموضوعات التي وردت في قصيدة عبدة بن الطيب تكشف لنا أن الوصف رغم الغرض العام الذي دفع الشاعر إلى نظم القصيدة هو الموضوع الذي احتل حيزاً كبيراً من القصيدة بحيث أصبح الأصل الذي يدور حوله جميع المعاني كما يتبيّن ذلك من الموضوعات الستة التي سبق أن أشرنا إليها. ومن الأوصاف التي حاول الشاعر التطرق إليها يمكن الإشارة إلى ما يلي:

وصف الناقة، والطريق، وثور الوحش، ووصف الصائد وكلابه، ووصف المنهل، وصف الخروج للصيد، والفرس، ثم وصف غلوته عند انشقاق الصبح إلى الخمرين، ووصف مجلس الشراب، والساقي، والفراش، والتصاوير، والخمر، والسمع.

ما يلفت انتباه الباحث بالتدقيق والتنقيب في الأوصاف المذكورة هو الإهمال المتعمد لوصف المحبوبة والعزم على نسيانها بالرحلة على ناقة ماضية قوية، مما ينشئ فارقاً عميقاً بين هذه القصيدة وقصيدة "البردة". فكعب بن زهير وإن نظم القصيدة بهدف الإلقاء بين يدي الرسول (ﷺ) مصوراً فيها نفسيته القلقة إلا أنه لم ينس الاتجاه السائد في أدب عصره في المقدمات الغزلية لذلك طفر إلى التشبيب بطريقة مميزة تتناسب مع الموقف الحرج الذي واجهه الشاعر دون أن يفقد خصوصيته الفردية، لكن المطلع في قصيدة عبدة ينقصه التغزل بالمعشوقة لمراة ذاقها الشاعر، فانصرف بها عن الغزل إلى الأغراض المتنوعة ووصف الأشياء الحسية المختلفة التي تقع عليها العين في رحلة أحبتها لينفسها عن المهموم والغموم وبذلك أحدث فراغاً بين الموضوعات المتنوعة التي لا يربطها نظام منسق، وسيظل الفراغ باقياً دون أن نجد تفسيراً مناسباً يسدُه.

وإذا كان الوصف هو الموضوع الرئيسي لقصيدة عبدة فليس من بعيد المستغرب أن يوظف الشاعر التشبيه في نطاق واسع من قصیداته بحيث يصبح من سماتها البلاغية البارزة لأن التشبيه عmad التصوير والوصف بإيصاله الصور الحسية أو الأنحى بشكل أعمق إلى المتلقى. وقد أكثر الشاعر من استخدام بعض أدوات التشبيه نحو: «كأن»، و«الكاف»، و«كما» بنسبة عالية.

إن استدعاء الصور التشبيهية البدعة المأجودة من المشاهد الحسية كان من ميزات الشعر الجاهلي لغرض التأثير في السامع وإثارة انتباهه، فلا غرو أن تكون هذه السمة لصيقة بشيبة مخضرم لم تقطع صلته الوثيقة بعد بالألفاظ والصور والأساليب الشعرية القديمة، فتشبيه الناقة بالمسافر الذي يعني به الثور في قصيدة عبدة بن الطيب في قوله: «كأنها يوم ورد القوم خامسة / مسافر أشعب الروقينِ مَكْحُولُ» أو تشبيهها بالمفرد أي ثور الوحش في قصيدة "بانت سعاد" في قوله: «ترمي الغيوب بعيني

مُفْرِدٌ لَهُقِّ / إِذَا تَوَقَّدَتِ الْحِرَانُ وَالْمِيلُ» يستقي من منهل واحد وهو النقاقة الجاهلية. ولعل تشبيه الناقة بالثور هو التشبيه الوحيد الذي يلتقي فيه الشاعران المتعارضان.

والجدير بالذكر أن التشبيه في قصيدة "بانت سعاد" يقع في إطار محدد لا يتجاوز وصف الناقة وأعصابها في ما يقارب ستة مواضع كقوله: «عِيرَانَةٌ قُنْدَتْ بِالنَّحْضِ عَنْ عُرْضٍ»، وقوله: «كَأَنْ مَا فَاتَ عَيْنِهَا وَمَذْبَحَهَا / مِنْ خَطْمِهَا وَمِنْ الْلَّهِيْنِ بِرْ طَيْلُ»....، ثم وصف سعاد في عدة مواضع، منها قوله: «وَمَا سُعَادٌ غَدَةَ الْبَيْنِ إِذْ رَحَلُوا / إِلَّا أَغْنَ غَضِيقُ الطَّرْفِ مَكْحُولُ»، ووصف الحرباء مصطحداً، ثم وصف الرسول (صلوات الله عليه) في قوله: «إِنَّ الرَّسُولَ لَسَيِّفٌ يُسْتَضَأُ بِهِ / مُهَنْدٌ مِنْ سُيُوفِ اللَّهِ مَسْلُولٌ» والمهاجرين: «يَمْشُونَ مَشْيَ الْجَمَالِ الزَّهْرِ يَعْصِمُهُمْ / ضَرَبَ إِذَا عَرَدَ السُّودُ التَّنَاهِيلُ» وحلق دروعهم: «بِيَضٌ سَوَابِعُ قَدْ شُكِّتْ لَهَا حَلْقٌ / كَأَنَّهَا حَلْقُ الْفَقَعَاءِ مَجْدُولُ».

أما التشبيه في قصيدة عبدة بن الطيب فهو يتراهى لنا أكثر كثافة، ولربما يعود السبب إلى كثرة أبياتها. وهو يظهر في كل ظاهرة من المظاهر الطبيعية والمشاهد الحسية التي يبدأ الشاعر بوصفها أو بالحديث عنها، كتشبيه أثر الحب بالحمى في قوله: «رَسٌّ كَرَسٌ أَخِي الْحُمَى إِذَا غَيَّرَتْ»، والناقة بعلاة الحداد: «بِحَسْرَةٍ كَعَلَةِ الْقَيْنِ دَوْسَرَةٌ»، وتشبيه الطريق بحصير منسوج بالرسرو: «إِذَا تَجَاهَدَ سَيِّرُ الْقَوْمِ فِي شَرَكٍ / كَأَنَّهُ شَطَبَ بِالسَّرُورِ مَرْمُولٌ»، وبهض القطا بالقوارير: «نَهْجٌ تَرَى حَوْلَهُ بَيْضَ الْقَطَا قُبْصًا / كَأَنَّهُ بِالْأَفَاحِيْصِ الْحَوَاجِيلُ»، والولد بالقرد: «فِي حَجْرِهَا تَوْلُبُ كَالْقِرْدِ مَهْرُولُ» وتشبيه القانص بالسرحان وهو الذئب: «يَتَبَعُنَّ أَشْعَثَ كَالْسَرْحَانِ مُنْصَلِّتًا»، والكلاب بالمزاجيل: «كَأَنَّهُنَّ مِنَ الْضُّمِّرِ الْمَزَاجِيلُ»، والفرس بالسرحان: «بِسَاهِمِ الْوَجْهِ كَالْسَرْحَانِ مُنْصَلِّتَ»، والرجل الذي كان بالتجار بنصل السييف: «إِلَى التَّجَارِ فَأَعْدَانِي بِلَدْتَهُ / رِخْوَ الإِزَارِ كَصَدِّرِ السَّيِّفِ مَشْمُولُ» وغيره.

إذن، بقراءة تأملية في القصيدتين نلاحظ أن التشبيه في شعر عبدة بن الطيب كثير الصور ومتنوع الألوان وكأن الشاعر لا يمل عن وصف كل ما يظهر له في هذه الرحلة الشعرية ليبني براعته الفنية ومهاراته الأدبية في تكتيف الصور التشبيهية التي تحول القصيدة إلى لوحة فنية؛ الحب والناقة والطريق والقطا والولد والقانص والكلاب والثور والفرس والوحش والرجل والأصيص والشعر فلكل منها مكان مخصص في تشبيهاته. أما التشبيه في قصيدة "البردة" فقد استخدم بنسبة يقل عدده وذلك أن كيفية توظيف الصور البلاغية والمحسنات اللغوية أو المعنوية تختلف من شاعر لآخر حسب التجربة التي يعتمد عليها الأديب، فالاختلاف في طبائع التجارب وعدد الأبيات أصبح سبباً وجهاً في اختلاف

القصيدتين في عدد التشبيهات ومدى تفاعلها مع الواقع. وأما بقية الصور البينية كالاستعارة والمجاز والكلنائية فليس لها مكان بارز في كل من القصيدتين.

وما نستشفه من خلال قراءة تحليلية للأوصاف والمواضيعات الواردة في القصيدتين أن وصف الناقة يعُد من أهم الموضوعات المشتركة بينهما وقد احتضن به عدد كبير من الأبيات. والجدير بالذكر أن المعانى التي يتناولها عبدة بن الطيب في قصيده عامة وفي وصف الناقة خاصة هي امتداد طبيعى لمعانى الشاعر الجاهلى فهى واضحة بسيطة وحسية ليس فيها تكلف ولا بعد ولا إغراق في الخيال فالشاعر يستقى أخiliته من العالم الحسى المترامي حوله دون أن يتغلغل في خفايا النفس الإنسانية أو في أعماق الأشياء الحسية^١، وهذه هي الميزة البارزة في المعانى التجسدية في قصيدة "البردة" أيضاً، فالمعانى واحدة وكأن الشاعر يرث المعانى من سبقه فيضفي عليها شيئاً من روحه وشخصيته بصوغها صوغًا جديداً حسب التجربة التي يعايشها، كالطابع الرمزي الذي تحدى عنه في قصيدة "بانت سعاد".

صفوة القول إن النص المستقل لا وجود له فالتكرار في حقيقته سبيل لاستمرارية الجنس الأدبي وحفظه، فمن المعانى تتولد المعانى ومن الأفكار تتولد الأفكار وبدون السابق لا وجود لللاحق. ومعانى تتشابه كما يتتشابه الناس وجينات الأعمال السابقة تتسلل بشكل طبيعى إلى الأعمال اللاحقة^٢، رغم ذلك ثمة تأثير مباشر بالمعنى المستقاة من الأدباء السابقين حيث يستوحى الشاعر من المعانى المتبلورة في عمل أدبي معين في إطار ما اصطاحت عليه المعارضة الشعرية ليضيف إلى خصوصيته الفردية في إبداعه الفني حضوراً قريباً لأديب آخر، كتأثير عبدة بن الطيب ببعض من المعانى الواردة في قصيدة "البردة" خاصة في وصف الناقة الذي يعُد من الموضوعات المشتركة التي استغرقت أكبر عدد من جموع أبيات القصيدتين، وقد أتى الشاعر في هذا النوع من التأثير هجين مقاربين:

الأول: التأثر بالمعنى واللفظ تأثراً تماماً أو ناقصاً: ومن التأثر التام البيتان التاليان حيث استعان الشاعر فيما بالشطر الثاني من بيتهن لقصيدة "البردة" ونقله إلى قصيده حرفيًا:

بِجَسْرَةِ كَعَلَةِ الْقَنْيَنِ دَوْسَرَةِ إِذَا تَوَقَّدَتِ الْحِرَزانُ وَالْمِيلُ	فِيهَا عَلَى الْأَيْنِ إِرْقَالٌ وَتَبَغِيلٌ
--	---

١. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، ج ١، ص ١٢٠ - ١٢١.

٢. عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل، المعارضات المسردية في الأدب العربي، ص ٤.

٣. عبدة بن الطيب، بحث الجبورى، شعر عبدة بن الطيب، ص ٦٠.

ومن التأثر الناقص حيث يستدعي المعارض جزءاً من النص المتقدم في عمله الإبداعي قوله:
فَرُؤَاء مَقْنُوفَةٌ بِالْحَضْرِ يَشْفَعُهَا فَرْطُ الْمِرَاحِ إِذَا كَلَّ الْمَرَاسِيلُ^١

فالشطر الأول في قوله «مقنوفة بالحضور» في منطق التناص مع ما ورد في الشطر الأول من قصيدة "البردة" وهو وصف الناقة بالسمن حيث يقول الشاعر:
عَيْرَانَةُ قَدِيفَتْ بِالْحَضْرِ عَنْ عُرْضٍ مِرْفَقُهَا عَنْ بَنَاتِ الزُّورِ مَفْتُولُ^٢

وكذلك الشطر الثاني من قوله:
بَاكَرَهُ قَانِصٌ يَسْعَى بِأَكْلِيهِ كَانَهُ مِنْ صِلَاءِ الشَّمْسِ مَمْلُولُ^٣

حيث يتجسد فيه الشطر الثاني من "البردة" معناه وجزء يسير من لفظه:
كَانَ ضَاحِيَّةً بِالشَّمْسِ مَمْلُولُ يَوْمًا يَظْلِلُ بِهِ الْحِرْبَاءَ مُضْطَخِدًا^٤

من المؤكد أن الشاعر لا يريد التضحية بخصوصيته الفردية بل يسعى وراء الإبداع والابتكار في معانبه الأدبية ولذلك نراه ينقل جزءاً من النص السابق نقلام حرفياً ثم يدخله في دائرة المعانى الحديثة لكنه في النهاية لم يتمكن من الهروب من قسوة ثقافته الجاهلية في المعانى الحسية الجامدة التي تدور في فلك واحد. وكذلك في قوله:

يُخْفِي التُّرَابَ بِأَطْلَافِ ثَمَانِيَّةِ فِي أَرْبَعِ مَسْهُنَ الْأَرْضَ تَحْلِيلُ^٥

تجد الشطر الثاني من البيت في تداخل مع مماثله من قصيدة "البردة" وهو:
تَحْدِي عَلَى يَسَرَاتٍ وَهِي لَاحِقَةٌ ذَوَابِيلُ مَسْهُنَ الْأَرْضَ تَحْلِيلُ^٦

ويدخل في هذا النوع من التأثر ما تتشابه أو تتقارب فيه معانى الأبيات التي أعجازها متتشابهة، كقوله:

^١. المصدر نفسه، ص. ٦٠.

^٢. كعب بن زهر، عبدالله بن هشام، شرح بانت سعاد، ص. ٤٥٥.

^٣. عبدة بن الطيب، بحبي الجبوري، شعر عبدة بن الطيب، ص. ٦٦.

^٤. كعب بن زهر، عبدالله بن هشام، شرح بانت سعاد، ص. ٤٥٥.

^٥. عبدة بن الطيب، بحبي الجبوري، شعر عبدة بن الطيب، ص. ٧١.

^٦. كعب بن زهر، عبدالله بن هشام، شرح بانت سعاد، ص. ٤٥٥.

**فَخَامِرَ الْقَلْبَ مِنْ تَرْجِيعِ ذِكْرِهَا
رَسُّ لَطِيفٌ وَرَهْنٌ مِنْكِ مَكْبُولٌ^١**

ما ذكر في هذا البيت يقع في امتداد النص السابق وهو قول كعب بن زهير:
بَانَتْ سُعَادٌ فَقَلَّى الْيَوْمَ مَبْرُولٌ مُتَّيِّمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُفَزْ مَكْبُولٌ^٢

إن قراءة تحليلية في مقدمة قصيدة عبدة بن الطيب توضح لنا أن المطلع فيها يفتقر إلى التغزل وذكر أوصاف الحبيبة وقد اقتصر الشاعر على البيت المذكور آنفاً فقط في وصف أثر من حب الحبيبة ياطف ديبه في القلب. وبذا واضحـا من اصطفاء الكلمات في كل من البيتين المذكورين أن الحب المتمثل في قلب كل من الشاعرين لم يكن متشابهاً فكل منهما يستعمل ألفاظاً معينة لغرض التعبير عن خلجانـه النفسية وذلك حسب تجربـة مـرـها.

و كذلك يدخل البيت التالي في دائرة التناص مع ما ورد في القصيدة المعاصرة حيث يقول الشاعر:
إِنَّ الَّتِي ضَرَبَتْ بَيْتاً مُهَاجِرَةً بِكُوفَةِ الْجَنْدِ غَالَتْ وَهَا غُولٌ^٣

في هذا البيت يشكـو الشاعـر منـ التي هجرـته مـتأثـراً بالـبيـت التـالي منـ قصـيدة "الـبرـدة":
فَمَا تَدُومُ عَلَى حَالٍ تَكُونُ بِهَا كَمَا تَلَوْنُ فِي أَثْوَابِهَا الْغُولُ^٤

من البـديـهي أنـ الغـولـ والـحدـيثـ عنـها فيـ النـصـوصـ الجـاهـلـيةـ أمرـ تـعودـ جـذـورـهـ إلىـ المـعـقـدـاتـ الـخـرافـيـةـ التيـ كـانـتـ العـرـبـ تـعـنـقـهاـ فيـ هـذـاـ العـصـرـ، فالـغـولـ بـرـعـمـهـ منـ إـنـاثـ الشـيـاطـيـنـ سـيـتـ بـذـلـكـ لـأـهـاـ فـيـماـ زـعـمـواـ تـقـاتـلـهـ أـوـ لـأـهـاـ تـلـلـوـنـ فيـ كـلـ وـقـتـ، وـقـدـ اـسـتـدـعـيـ كـعـبـ بـنـ زـهـيرـ هـذـاـ الـمـوـجـودـ الـخـيـالـيـ فيـ لـامـيـتـهـ حـسـبـ ماـ يـجـريـ فيـ عـرـوـقـهـ مـنـ رـوـحـ شـاعـرـ جـاهـلـيـ وـهـوـ يـدـرـكـ أـوـ لـاـ يـدـرـكـ أـنـ الغـولـ مـنـ الـأـسـيـاءـ الـتـيـ عـفـاـ عـلـيـهـ الـإـسـلـامـ، وـلـكـ مـؤـثـرـاتـ الـبـيـئةـ الـتـيـ تـجـذـرـتـ فـيـ نـفـسـهـ كـانـتـ قـوـيـةـ لـاـ تـقاـوـمـ.

والـطـرـيـفـ أـنـ اـبـنـ الطـبـيـبـ رـغـمـ إـسـلـامـهـ تـأـثـرـ بـالـنـصـ السـابـقـ وـأـخـذـ مـنـ الـعـنـيـ وـعـرـضـهـ فـيـ ثـوـبـ منـمـقـ منـ الـأـلـفـاظـ الـتـيـ تـكـسـبـ صـبـغـةـ فـرـديـةـ مـنـ شـخـصـيـتـهـ، فـذـلـكـ أـبـدـىـ بـرـاعـةـ فـيـ اـخـتـيـارـ الـكـلـمـاتـ الـمـجاـوـرـةـ هـذـاـ الـعـجـزـ (ـالـغـولـ)ـ الـذـيـ يـتـفـقـ مـعـ عـجـزـ الـنـصـ الـمـتـقـدـمـ، فـهـذـاـ التـرـكـيـبـ الـبـدـيـعـ الـذـيـ صـنـعـهـ الـعـارـضـ

^١. عبدة بن الطيب، بحبي الجبورى، شعر عبدة بن الطيب، ص ٥٨.

^٢. كعب بن زهير، عبدالله بن هنـشـامـ، شـرـحـ بـانـتـ سـعـادـ، صـ ٤٥٤ـ.

^٣. عبدة بن الطيب، بحبي الجبورى، شعر عبدة بن الطيب، ص ٥٩.

^٤. كعب بن زهير، عبدالله بن هنـشـامـ، شـرـحـ بـانـتـ سـعـادـ، صـ ٤٥٤ـ.

^٥. كعب بن زهير، شـرـحـ بـانـتـ سـعـادـ، صـ ١٥١ـ.

بقوله: «غالت ودها الغول» فيه خيوط أدبية تتعقد بما قاله كعب بن زهير: «كما تلون في أنوبتها الغول». وكذلك من هذا التأثر قوله:

فَعَدْ عَنْهَا وَلَا تَشْغُلَكَ عَنْ عَمَلٍ
إِنَّ الصَّبَابَةَ بَعْدَ الشَّيْبِ تَضْلِيلٌ^١

فالمعنى الذي تجلت في هذا البيت تذكرنا بما ورد في "البردة"، حيث قال كعب:

فَلَا يَغْرِنُكَ مَا مَنَّتْ وَمَا وَعَدَتْ
إِنَّ الْأَمَانِيَّ وَالْأَحْلَامَ تَضْلِيلٌ^٢

إن الخلاف البسيط الذي نلاحظه في معنى البيتين يرجع سببه إلى تباين التجربة بين الشاعرين؛ فعبدة بن الطيب يريد قطع أواصر الود والمحبة لهاً بعدهما رأى من حبيبه ما رأى من الهرج والفرار فيأمر نفسه بالانصراف عنها على أن الذهاب في طاعة الهوى ضلال، ولكن ما نلاحظ في قصيدة "البردة" بعض النظر عن بعده الرمزي يوضح لنا أن كعبا لا يبدي ازجاجه لبعد الحبوبة بل ينصح نفسه بعدم الاغترار بمواعيدها، والدليل على ذلك أنه أشار بعد بيتهن إلى أمل الوصول إليها بناقة رسيلة سريعة، حيث يقول:

أَرْجُو وَأَمُلُّ أَنْ تَدْنُو مَوْدُهَا
وَمَا إِخَالُ لَدَنَا مِنْكِ تَوْيِلٌ
أَمْسَتْ سُعَادٌ بِأَرْضٍ لَا يَلْعَهُ
إِلَّا الْعِقَاقُ النَّجِيَّاتُ الْمَوَاسِيلُ^٣

في حين أن عبدة بن الطيب يود الابتعاد عن محبوته بناقة تفوق سرعتها على ناقة كعب بن زهير، ناقة:

فَرِطُ الْمِرَاحِ إِذَا كَلَّ الْمَوَاسِيلُ
قَرَوَاءَ مَقْنُوفَةٍ بِالنَّحْضِ يَشْعَفُهَا

إذا صارت سراع الإبل كالة فهي من النشاط بحالة أصاب قلبها المرح الشديد فجتنها وفتتها لتجتح في الابتعاد عن المحبوبة. وكذلك في البيت التالي نجد ملامح من التأثر باللغز والمعنى، حيث يقول عبدة بن الطبيب:

^١. عبدة بن الطبيب، بحبي الجبوري، شعر عبدة بن الطبيب، ص ٥٩.

^٢. كعب بن زهير، عبدالله بن هشام، شرح بانت سعاد، ص ٤٥٤.

^٣. المصدر نفسه.

^٤. عبدة بن الطبيب، بحبي الجبوري، شعر عبدة بن الطبيب، ص ٦٠.

يُقَارِعُونَ رُؤُوسَ الْعُجَمِ ضَاحِيَةً
منهم فَوَارِسٌ لَا عُزْلٌ وَلَا مِيلٌ^١

فقد وصف الشاعر في هذا البيت رجال حي المحبوبة عندما بُعثوا لمحاربة أبطال أقوياء ذوي سلاح من الفرس من يجيدون الفروسية وفي ذلك تأثر بالمعنى الوارد في "البردة" في ذكر صفات أصحاب الرسول (صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ) من المهاجرين دون أن يتفق معه في الغرض العام، حيث يقول:

رَأَوا فَمَا زَالَ أَنْكَاسٌ وَلَا كُشْفٌ
عِنْدَ الْلَّقَاءِ وَلَا مِيلٌ مَعَازِيلٌ^٢

هذه المعانٍ وإن كانت ترتشف من رحيق المعانٍ المتجلية في قصيدة "البردة" لكنها تتم عن محاولة الشاعر في إبراز خصوصيته الفردية، فقد حاول الشاعر الابتكار وإثبات وجود "الأنا" المبدعة ومع ذلك ليست قصيده سامية المعنى، جديدة الصور بل هي تجري في نظمها وسبكها ومعظم معانٍها على الأساليب الجاهلية في الشعر.

الثاني: التأثر بالمعنى دون اللفظ؛ ومنه قول الشاعر:

وَالْمَرْءُ سَاعِ لِأَمْرٍ لَيْسَ يُدْرِكُه
وَالْعَيْشُ شُحٌّ وَإِشْفَاقٌ وَتَأْمِيلٌ^٣

هذا البيت يحمل في مطابقيه ما يوحى بالمعنى الذي يدل عليه البيت التالي، فالماء أمله ممتد طويل، وحاجاته لا تنقضي وهو يمشي وراء ما لا يدركه ولكن ما قدر الله هو المفعول:

فَقَاتُتْ حُلُّوا سَبِيلِي لَا أَبَالَكُمْ
فَكُلُّ مَا قَدَرَ الرَّحْمَنُ مَفْعُولٌ^٤

يدخل هذا البيت من قصيدة "البردة" مع ما يليه وهو قوله: «كُلُّ أَبْنِ أَنْثَى وَإِنْ طَالَتْ سَلَامَتُهُ / يَوْمًا عَلَى أَلَّهِ حَدْبَاءَ مَحْمُولٌ» في إطار الحكمة الفطرية التي اتسم بها العصر الجاهلي. فالمعروف أن الحكمة شاعت في العصر الجاهلي ولكن لا معناها الذي عرفت به في العصور الإسلامية وهو الفلسفة وإنما معنى الخبرة المحدودة المتسنة بالبساطة التي تصورها عبارة من العبارات القصيرة، فكان الجاهلي ينظر إلى الأشياء نظرٌ عارضٌ أو خاطفة بالوقوف على الجزئيات مقتبسا الحكمة من حقائق مجتمعه وتجربته الحسية الواقعية^٥، وهكذا بدت الحكمة في قصيدة "البردة".

١. المصدر نفسه، ص ٥٨.

٢. كعب بن زهير، عبدالله بن هشام، شرح بانت سعاد، ص ٤٥٦.

٣. عبدة بن الطيب، بحبي الجبوري، شعر عبدة بن الطيب، ص ٧٥.

٤. كعب بن زهير، عبدالله بن هشام، شرح بانت سعاد، ص ٤٥٥.

٥. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، ج ١، ص ٨٧ - ٨٨.

أما قوله: «فَكُلُّ مَا قَدِرَ الرَّحْمَنُ مَقْعُولٌ» فهو في رأينا أقرب إلى أقوال الأحناف في الجاهلية وقد قيل عنه: «إن فكرة القدر كانت فكرة راسخة في ذهن كعب بن زهير منذ زمن بعيد، وإنه حين جاء بين يدي الرسول (صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ) استطاع أن يعبر عن هذه الفكرة التي تأصلت في نفسه كما تأصلت في بيته من قبل أبيه زهير بن أبي سلمي كما أن حادثة عهد كعب بالإسلام لا يمكنه أبداً من معرفة أمور الإسلام، والوعي بمفاهيمه ومصطلحاته، لأن ألفاظ الإسلام وتعابيره كانت شائعة ومنتشرة في الجزيرة العربية حتى بين أولئك الذين لم يفتح الله قلوبهم للإسلام بعد»^١.

والجدير بالذكر أن عدد الأبيات الحكمية في قصيدة "البردة" قليل لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة وهي كما أشرنا تتصف بما اتصف به الحكمة في العصر الجاهلي. وكذلك الحكمة في قصيدة عبدة بن الطيب تتبئ عن معرفة بسيطة تقف عند حدود الثقافة الجاهلية في معظمها، عدد هذه الأبيات أيضاً قليل لا يتجاوز عدد أصابع اليد، منها قوله: «إِنَّ الصَّبَابَةَ بَعْدَ الشَّتَّيْبِ تَضَلِّلُ»، و«إِنَّ السَّلَاحَ غَدَاءَ الرُّوعَ مَحْمُولٌ»، و«نَرْجُو فَوَاضِلَ رَبَّ سَيِّهَ حَسَنٌ / وَكُلُّ خَيْرٍ لَدِيهِ فَهُوَ مَقْبُولٌ»، و«رَبُّ حَبَانَا بِأَمْوَالٍ مُحْوَلَةً / وَكُلُّ شَيْءٍ حَبَاهُ اللَّهُ تَحْوِيلٌ»، و«وَلِرُءُسٍ سَاعٍ لِأَمْرٍ لَيْسَ يُدْرِكُهُ / وَالْعِيشُ شَحٌّ إِشْفَاقٌ وَتَأْمِيلٌ».

ما نستكشف من المعاني المتمثلة في قصيدة ابن الطيب أنها لم تتأثر بروح التعاليم الإسلامية إلا في موضعين من القصيدة مما دخل في دائرة الأبيات الحكمية، وهو قوله: «نَرْجُو فَوَاضِلَ رَبَّ سَيِّهَ حَسَنٌ / وَكُلُّ خَيْرٍ لَدِيهِ فَهُوَ مَقْبُولٌ»، و«رَبُّ حَبَانَا بِأَمْوَالٍ مُحْوَلَةً / وَكُلُّ شَيْءٍ حَبَاهُ اللَّهُ تَحْوِيلٌ»، وربما يبدو الأمر غريباً لشاعر قال القصيدة بعدما أدرك الإسلام، فكيف به لا ييدي ثقافة إسلامية عميقة وهو في كف الإسلام.

أما الأمثل والمعارف الخرافية فدائريهما ضيقة في كلتا القصيدتين؛ فمن الأمثال الجاهلية التي تجلّت في "البردة" الإشارة إلى مواعيد عرقوب، ومن المعرفات الخرافية المشتركة التي اختلف ثوها التعبيري في القصيدتين، الغول وتلوتها في "البردة": «فَمَا تَدُومُ عَلَى حَالٍ تَكُونُ بِهَا / كَمَا تَلَوَنُ فِي أَثْوَابِهَا الغُولُ» أو اغتيالها في قصيدة عبدة: «إِنَّ الَّتِي ضَرَبَتْ بَيْتًا مُهَاجِرَةً / بِكُوْفَةَ الْجَنْدِ غَالَتْ وَدَهَا غُولًّا».

ما استخلصناه من دراسة المعاني التي برزت في قصيدة عبدة بن الطيب أنه لم يتمكن الشاعر المعارض أن يتجاوز الشاعر المعارض ويركب على معانيه معنى آخر، وذلك لأنه كان ملتتصقاً بالبسن

^١. على أرشيد المحاسنة، الدكتور جاسر أبو صفيحة وقصيدة "باتت سعاد" دراسة نقدية، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ص ١٧.

الشعرية في العصر الجاهلي، ولا يخامرنا شك أن المعانى في العصر الجاهلي تدور في فلك واحد كما نستشف ذلك في قصيدة "البردة" لكن الشاعر كان يبذل جهداً بالغاً لإظهار براعته الشعرية بالاتجاه نحو قوالب التعبير وبذلك أصبح المدار على القالب أكثر من المدلول والمضمن وليس معنى ذلك أن الشاعر الجاهلي عجز عن النفوذ إلى دقائق كثيرة في استبطاط الصور الطريفة. وقد تجلت في قصيدة عبدة بن الطيب هذه السمة البارزة للشعر الجاهلي فيما يتعلق بالألفاظ والمعانى وعلاقتها لكونه شاعراً محضراً لا يزال متمسكاً بموروثه الأدبي من العصر الجاهلي.

وفي نهاية البحث يستحسن بنا أن ننطرب إلى نوع آخر من التأثر والذي يدخل في إطار المعالجة اللغوية للقصيدتين رغم أنه لا يُتخذ بعين الاعتبار في تعريف المعارضات الشعرية، وهو التأثر في:

(د) الخصائص اللغوية

ما لا شك فيه أن النص اللاحق لصيق بالسابق خاصة إذا جاء دور المعارضات الشعرية فيلمع هذا الاتصال والالتصاق في عدة جوانب من أهمها الألفاظ التي يستمد منها الشاعر المعارض في سبيل أداء معانٍ تواءم مع تجربته الخاصة. وقد تبين لنا من خلال دراسة إحصائية للمفردات التي أخذها الشاعر من قصيدة "البردة" أن نسبة الأخذ في كلمات القوافي أكثر منه في الكلمات المستعملة في قاع الأبيات وفقارها وقد سبق أن أشرنا إلى ذلك فيما يخص مبحث القافية، وبعد ذلك من المستحسن النطرب إلى خصائص الألفاظ والكلمات التي تبلورت في كلتا القصيدتين خاصة القصيدة المعارضة.

لقصيدة عبدة خصائصها اللغوية يغلب عليها طابع الشعر الجاهلي وخصائصها العامة، فلها رصيد من الألفاظ والمصطلحات يعبر بها الشاعر عن مدلولات معينة وهي في الأعمّ الغالب مدلولات حسية، ألفاظها جاهلية الروح والتزعة، فهي ألفاظ تتسم بالخشونة والصعوبة. والذي يلفت النظر أن ابن الطيب شاعر محضراً أدرك الإسلام لكنه لم يزل يحتفظ بالروح الجاهلية المسيطرة على الألفاظ والتراكيب وعلى الصور الحسية التي يجسدتها أمام المتلقى، ربما لأنَّه أراد أن يدخل في مبارأة أدبية مع أشهر قصيدة قيلت في الاعتذار للرسول (صلوات الله عليه عليه).

فالنهج الذي اتبَعه عبدة بن الطيب يماثل النهج الذي سار عليه كعب بن زهير في لامية فهو نهج تقليدي في القصيدة العربية في العصر الجاهلي من حيث البناء والصور والمعانى والأخيال؛ فالمعانى والصور تكاد لا تخرج عن الإطار المشهور في العصر الجاهلي كما سبق أن أشرنا، لكن كعباً ينتهي إلى مدرسة الحوليات فأبُوه زهير بن أبي سلمي كان من فحول الشعراء في الجاهلية من يعني بتتفريح شعره ومحذيه فكان من الجللي الواضح أنْ بحد ابنه كعباً الذي تعلَّم الشعر من أبيه ينفع معانيه في جسد

الألفاظ المعبرة الراهية لتجلى في أبهى الصور والأشكال وبهذا يظهر تفوّقه على معارضه عبده بن الطبيب.

إذاً معنا النظر في قصيدة "البردة" يتبيّن لنا أن الشاعر كان عارفاً ب موقف الإسلام عن الشعر ولذلك بالضبط، اختار هجين مختلفين في انتقاء الكلمات والألفاظ التي يكمل بها صياغة شعره بحكم طبيعة الموضوع الأصلي:

النهج الأول في أوصافه عامة باستعماله للألفاظ الغريبة والصعبة التي نفخت فيها الروح الجاهلية ولا سيما عند وصفه للناقة والأسد.

والنهج الثاني في الافتتاحية الغزلية ومدح الرسول (ﷺ) باختياره للألفاظ الجميلة الواضحة والتراكيب المؤثرة^١ التي نشم منها رائحة العفو والاعتذار كما تستكشف انسياها تلقائياً بناءً عن مدى شاعرية كعب وبراعته الأدبية في تغيير الأساليب التعبيرية حسب الموقف، فكما قيل إنه «كان يكتب الأجزاء الأولى من قصidته من وحي فنه الجاهلي، أما الأجزاء الأخيرة فكان يكتبها من وحي فنه الإسلامي»^٢.

فقد توافرت في ألفاظ كعب صفة التجانس بين اللفظ والمعنى وذلك بأن يكون اللفظ رقيقاً في موضع الرقة قوياً عيناً في موضع القوة والعنف. وهذا التجانس رافق صفة إيقاعية متميزة جعلت للقصيدة صوتاً مسموعاً يدخل القلب والأذن معاً حتى عندما تبرز في شعره نزعته الجاهلية في اصطفاء الكلمات الصعبة.

ومن أهم دعائم الموسيقى الداخلية في قصيدة "البردة" براعة الشاعر في انتقاء الكلمات الموحية وكذلك المهارة الغنية في اختيار الحروف المتباينة المتداولة والحرروف والألفاظ المتكررة التي تلائم الموضوع مما خلق نوعاً من التألف والموازنة الصوتية، فعلى سبيل المثال لا الحصر تكرار حرف السين في البيت التالي أصبح مصدراً من مصادر الإيقاع الصوتي في القصيدة إلى جانب ما يكون له من الدلالات الإيحائية، حيث يقول:

إِنَّ الرَّسُولَ لَسَيِّفٌ يُسْتَضْنَاءُ بِهِ مَهْنَدٌ مِّنْ سُيُوفِ اللَّهِ مَسْلُولٌ^٣

^١. عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشعري، ص ٨٤.

^٢. علي أرشيد المحاسنة، الدكتور جاسر أبو صفيه وقصيدة "بانت سعاد" دراسة نقدية، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ص ٥٢٤.

^٣. كعب بن زهير، عبدالله بن هشام، شرح بانت سعاد، ص ٤٥٦.

فرحرف السين من الأصوات المهموسة والمرقة التي يزيد ترددتها من لطافة الكلام ورقته، هذا الصوت بإيقاعه السلس يناسب معانى التيسير والتسهيل في سياق من العطف والرحمة وقد أبدى الشاعر براعة في اختيار هذا الحرف وتكراره حسب موقفه الصعب الذي يتطلب العفو والرحمة عن حكم قتل صدر.

ولا تتسع هذه العجالة أن نشير فيها إلى الجمال الإيقاعي الكامن في قصيدة كعب النبوية والذي ينبغي عن صفاء التعبير فيها ونقائه، وعن غلبة طابع المدرسة الأوسية عليها، لذلك نكتفي بالقليل الموجز الذي تقدم ذكره.

أما القراءة الفاحصة في القصيدتين (المعارضة والمعارضة) فهي تكشف لنا أنه يمكن العثور على مثل هذا التناجم الإيقاعي والتجانس الصوتي الناتج عن التكرار في قصيدة عبدة بن الطيب ولكن ليس بهذه الدرجة العالية من التميز الإيقاعي لأنها تفتقر إلى ذلك الانسياب التلقائي الذي يجري في عروق القصيدة من خلال اصطفاء أحجمل الكلمات وأنقاها في بيت شعرى، فالألفاظ التي وقع عليها اختيار ابن الطيب تحتاج إلى التهذيب والتبيح لتنتمي إلى المدرسة الأوسية لأنه ولو التزم بتكرار بعض الحروف والألفاظ بعيد عن مدرسة التبيح في براعة انتقاء الألفاظ الموحية وإيجاد التوازن الهندسي بينها في فواصل معينة من بيت واحد، رغم ذلك أنه أبدى براعة في إضفاء الطابع الإيقاعي المتميز على بعض الأبيات، منه قوله:

بِسَاهِمِ الْوَجْهِ كَالسُّرْحَانِ مُنْصَلِتٍ طِرْفٌ تَكَاملٌ فِيهِ الْحُسْنُ وَالظُّولُ^١

فتكرار حرف «السين» بجانب «الصاد» وهو من الأصوات الصفيرية خلق في الشطر الأول جواً موسيقياً تستسيغه الآذان، كما أن تكرار «الطاء» المرافقة لـ«التاء» منح الشطر الثاني جمالاً إيقاعياً يبعث الحركة والنشاط في النفوس. وصحيح أننا لا نستطيع إنكار التناجم الإيقاعي الذي اكتسبه الشاعر عن طريق احتذاء المهارة الفنية التي ممتاز بها كعب بن زهير في صياغته الشعرية بإيجاد التشابه في الوزن والقافيةطنانة ذات الجرس الموسيقي وبعض الألفاظ والمفردات خاصة ما وقع منها في الأعجار ولكن ينبغي الاعتراف بأنه لم ينجح في تشكيل البنية الإيقاعية الرائعة لقصيدته بقدر ما نجح كعب بن زهير فيما يختص تتابع الأصوات والألفاظ ذات الجرس الموسيقي في بنية القصيدة.

^١. عبدة بن الطيب، بحبى الجبورى، شعر عبدة بن الطيب، ص ٧٧.

النتيجة

لقد جعل عبدة بن الطيب قصيدة "البردة" موضعًا لمعارضته بكل مقاييس الشكل من حيث اختيار الوزن والقافية وحرف الروي وحركته إلى جانب بعض من المعاني والصور، لكنه تنازل في قصيده عن شرط اتحاد الموضوع ولا بد أن يترك الفارق في الموضوع من حيث دوافع النظم أثراً واضحًا في أوجه الاختلاف بينهما، رغم ذلك لا تخفي أوجه التشابه والالتقاء بين الشاعرين ابتداءً من تلك الحاسة الموسيقية النابعة عن الوزن والقافية إلى جانب أساليب الصياغة اللفظية والمعنوية.

إن الدراسة التحليلية في الإيقاع وتجلياته بمستويه الكبيرين: الداخلي من خلال عدد من المرازنات الصوتية، والخارجي من خلال الوزن العروضي والقافية، كشفت عن نجاح الشاعر في محاذاة كعب بن زهير في إطار الموسيقى الخارجية التي تحكمها الأوزان والقوافي، لكنه في الموسيقى الداخلية لم يبلغ شأوه كعب بن زهير في انتقاء الكلمات المتلازمة والحروف المتناسقة التي تؤثر في خلق بنية إيقاعية بدعة إلا أنه لا يمكن الإغفال عن التناظر الجلي في عدد كبير من كلمات القوافي مما جعل لأعجائز القصيدة حلاوة إيقاعية بدعة على غرار قصيدة "البردة".

أما على المستوى الدلالي فلم يستطع عبدة بن الطيب أن يأتي بالمعنى الجديد المبتكر وأن يحتفظ لنفسه بالطابع الاستقلالي المتميز، فمعانيه على امتداد المعانى الجاهلية كقصيدة "البردة" وفي ذلك لم يتمكن الشاعر المعارض أن يتجاوز الشاعر المعارض ويركب على معانيه معنى آخر ويزيد عليها زيادة حسنة. وصفوة القول أن عبدة بن الطيب في "لاميته" التي تظهر بدايات فنية لفن المعارضه لقصيدة "بانت سعاد" الشهيرة لم يخرج عن حدود التقليد والمحاكاة على المستوى اللغوي والدلالي.

❖ قائمة المصادر والمراجع

أ) الكتب

١. ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٨٨.
٢. ابن هشام، عبد الله، شرح بانت سعاد، تحقيق: سنا ناهض الرئيس، دمشق: دار سعد الدين، ٢٠٠٨.
٣. أليس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ط٢، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢.
٤. النطاوي، عبدالله، المعارضات الشعرية (أغاظ وتجارب)، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨.
٥. الجوري، يحيى، شعر عبدة بن الطيب، بغداد: دار التربية للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.

٦. حوار الطاهر، علي، *فوات المحققين: نقد لكتب محققة من التراث*، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠.
٧. الخطيب التبريزى، شرح اختيارات المفضل، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط٣، بيروت: دار الفكر المعاصر، ٢٠٠٢.
٨. الشايب، أحمد، *تاريخ القائض في الشعر العربي*، ط٢، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٤.
٩. صلاح، شعبان، *موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع*، ط٤، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م.
١٠. عكاشة، محمود، *الربط في اللفظ والمعنى*، د.م: الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ٢٠١٠م.
١١. عونى عبد الرعوف، محمد، *القافية والأصوات اللغوية*، مصر: مكتبة الخانجي، د.ت.
١٢. ضيف، شوقي، *تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي*، ط٢، قم: ذوى القربي، ٤٢٧ق.
١٣. الطالب، عمر محمد، *عزف على وتر النص الشعري: دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية*، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م.
١٤. طركي سلوم السجاري، يونس، *المعارضات في الشعر الأندلسي*، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٨م.
١٥. كعب بن زهير، *ديوان كعب بن زهير*، تحقيق: درويش الجوهري، بيروت: المكتبة العصرية، ٢٠٠٨م.
١٦. الملائكة، نازك، *قضايا الشعر المعاصر*، ط٨، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٩م.

ب) الرسائل الجامعية

١٧. أحمد صالح، معن رفيق، *دراسة أسلوبية في سورة مریم، الأطروحة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وأدابها*، جامعة النجاح الوطنية في نابلس، كلية الآداب للدراسات العليا، ٢٠٠٣م.

ج) المقالات

١٨. پنکهساز، إنعام، *الأسلوب والأسلوبية في المعارضات*، التراث الأدبي، العدد ٤، ١٣٨٨، صص ٣٧ – ٥٦.
١٩. السمايعيل، عبد الرحمن بن إسماعيل، *المعارضات السردية في الأدب العربي*، جامعة الملك سعود، د.ت، صص ٤٦ – ١.
٢٠. المحاسنة، علي أرشيد، الدكتور جاسر أبو صفيه وقصيدة "بانت سعاد" دراسة نقدية، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وأدابها، العدد ١٧، ١٤٢٦هـ، صص ٤٨٣ – ٥٢٤.

تأثير «بردة» كعب بن زهير بر لامية عبدة بن الطيب

دکتر سمیه کاظمی نجف آبادی^۱ دکتر عبدالغنی ایرانی زاده^۲

چکیده:

عبدة بن الطيب از شعرای مخضرمی است که در لامیه وی با مطلع «هل حبل خولة بعد الهرم موصول؟» پیوندها و ویژگی‌های مشترک ادبی با شعر تحسین برانگیز «بردة» کعب بن زهیر، نمود یافته است. و از آنجا که این شعر در زمانی نزدیک به زمان کعب بن زهیر سروده شده، می‌تواند رهنمون پژوهشگران و ناقدان ادبی در جهت شناخت سرآغاز آرایه استقبال باشد. بدین وسیله نگارندگان در این پژوهش به بررسی لامیه عبدة بن الطيب و وجوه تشابه و اختلاف آن با «بردة» کعب بن زهیر پرداخته، میزان تأثیر پذیری شعر عبدة بن الطيب را مورد کاوشن قرار داده‌اند.

مهمنترین دستاوردهای پژوهش حاضر بیانگر آن است که عبدة بن الطيب در تقلید ادبی خود از جهت موسیقی بیرونی موفق بوده ولی در زمینه موسیقی درونی موفقیت چندانی کسب نکرده است، همچنین نتوانسته با نوآوری در زمینه معانی به شخصیت ادبی مستقلی دست یابد.

کلیدواژه‌ها: آرایه استقبال، لامیه عبدة بن الطيب، «بردة» کعب بن زهیر، تحلیل و بررسی.

^۱ استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان، (نویسنده مسؤول): s.kazemi@fgn.ui.ac.ir

^۲ دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان.

The Influence of Ka'b bin Zuhayr's *Qaṣīdat al-Burda* on Abda ibn al-tabib's Lamiyyat Pastiche

Dr. Somayye Kazemi Najafabadi*

Dr. Abdolghani Irvani Zade **

Abstract

This study investigated the poem of Abda ibn al - tabib to show that it has some literary characteristics in common with the *Qaṣīdat al - Burda* (Poem of the Mantle), as a famous work in Arabic literature in the centuries. It was composed in a time close to Ka'b bin Zuhayr. Or this reason, it can be a guide to researchers to know the beginning of the Pastiche in Arabic literature. The present research, therefore, investigated these poems and their similarities and differences, thus revealing the efficacy these two works. The most important finding of this study is that the "Abda ibn al - tabib has been successful in imitating Ka'b bin Zuhayr external music, but has failed, to some extent, in imitating his internal music. He has not been able in innovating novel creative meanings and cannot be considered a distinguished poet.

Keywords: Literary imitation, Abda ibn al-tabib's Lamiyyat, Qaṣīdat hal habl kholata, Qaṣīdat al-Burda.

*- Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Isfahan University, Iran.

**-Associate Professor in Arabic Language and Literature, Isfahan University, Iran.

مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها، نصف سنوية محكمة،
العدد الثاني والعشرون، خريف وشتاء ١٣٩٤ هـ / ش ٢٠١٦ م

صص ١١٥ - ١٣٦

مقوّمات العالمية في ديوان «أغاني مهيار الدمشقي»
حسب آراء حسام الخطيب

الدكتور سيد مهدي مسبيوْق* شهراً دلشاد**

الملخص

هناك دراسات شتى حول عالمية الأدب ومميزاتها وأطرها، منها كتاب الناقد العربي الشهير الدكتور حسام الخطيب المعون بـ«الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة» الذي أورد فيه الكاتب بحثاً فيما عن عالمية الأدب ومقوماتها. ولنظرية الخطيب في هذا المجال أهمية قصوى وذلك لأنه ينظر إلى هذه القضية نظرة شاملة ويقسم هذه المقوّمات إلى ثلاثة أقسام هي الذاتية، واللغوية والإطارية، حيث بحثت هذه الدراسة عن تلك المقوّمات في ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» لأدونيس حسب آراء حسام الخطيب. وقد ركّزت على المقوّمات وفرّعت منها مقوّمات أخرى لإيضاح مؤشرات العالمية في هذا الديوان. توصلت الدراسة إلى أن الديوان امتلك معظم مقوّمات العالمية من وجهة نظر حسام الخطيب وتميز بسمات تجعلنا نعتبره ديواناً عالمياً بسبب عرضه أفكاراً عميقاً تدفع الإنسان إلى التفكير بعمق في القضايا الاجتماعية والوقوف منها موقفاً إنسانياً جلياً وبحله يتميّز بسمة التفرد والإبداع، ولكنه يخلو من ثلاثة مقوّمات، هي: النكهة المحلية، والمقوم الإطاري، وتحقيق التوازن الدقيق بين المعانى المنشودة للخاصة وال العامة؛ فالشاعر لم ينجح في إثارة انتباه القراء المحليين بالنسبة إلى المتخصصين، كما أنَّ أسلوبه المتوجّل في الرمز والأسطورة والدلالات الصوفية تسبّب في صعوبة فهم شعره من قبل عامة الناس.

كلمات مفتاحية: مقوّمات العالمية، حسام الخطيب، أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي.

* - أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وأدابها في جامعة بوعلی سینا، همدان، إیران. smm.basu@yahoo.com

** - طالب دكتوراه في فرع اللغة العربية وأدابها في جامعة بوعلی سینا، همدان، إیران. (الكاتب المسؤول).

البريد الإلكتروني: sh.delshad@ymail.com

تاریخ الوصول: ١٠/٠٦/١٣٩٣ - ٢٧/١٢/٢٠١٤ م تاریخ القبول: ٢١/٠٢/١٣٩٥ هـ - ٠٥/١٠ م

المقدمة

حصد أدونيس جوائز أدبية سنية منها جائزة الإكليل الذهبي في مقدونية سنة ١٩٩٨م، وجائزة غوته في فرانكفورت سنة ٢٠١١م واستطاع أن يرشح من قبل النقاد لنيل جائزة نوبيل للآداب في عدة مرات وهذا الأمر قد دعا بعض النقاد أن يطلقوا عليه لقب المرشح الأبدى. من أعمال أدونيس الشعرية ديوان "أغاني مهيار الدمشقي" الذي ترشح لنيل جائزة نوبيل للآداب سنة ٢٠١٤م بعد أن ترجم إلى عدة لغات ولاسيما اللغة الإنجليزية. والشاعر، وإن لم يحصل هذه الجائزة، نال شهرة طائرة بسبب هذه الترشيحات المتعددة. وقد اعتمدت هذه الدراسة على نظرية حسام الخطيب المعروفة بـ«مقومات العالمية الأدبية» لتبيين المقومات التي تسربت في ترشيح هذا الديوان على مستوى عالمي. إذ إن هناك صلة وثيقة بين الآخر الذي يرشح لنيل جائزة نوبيل ومقومات العالمية. «والوصول إلى عالمية الأدب من أبرز طموحات الأديب المعاصر وقد تناول بعض المقارنين العرب هذه القضية وناقشوها وبيّنوا مقوماتها. فهم نظروا إلى الأدب العالمي، وعالمية الأدب على وجه العموم وإلى عالمية الأدب العربي على وجه الخصوص؛ منهم محمد غنيمي هلال وفؤاد المرعى وسعيد علوش، وعز الدين المناصرة، ونبيل راغب، وعبدة عبود. وعلى رأسهم الناقد والمقارن العربي الدائع الصيت حسام الخطيب الذي شغلته قضية عالمية الأدب عامّة، وعالمية الأدب العربي على وجه التحديد»^١. وخصص لها في كتابه «الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة» بحثاً فيما فريداً في بابه^٢. وبسبب شهرة نظرية الخطيب عن العالمية في الأقطار العربية فقد اعتمدنا عليها هنا للكشف عن مقومات العالمية في ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» لأدونيس.

ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» من أبرز دواوين الشاعر وقد أورد فيه تأملاته عن الحياة والدنيا والتراث الأسطوري والعربي وتحدث عن الحرية والكرامة الإنسانية وسائر القضايا التي يعانيها الإنسان المعاصر. وقد أثارت هذه الميزات إعجاب كثير من النقاد والدارسين ولقي شعره صدى واسعاً وصيناً طائراً على الصعيدين الوطني والنولي. تحاول هذه الدراسة أن تكشف عن المقومات الأساسية لفهم قضية العالمية وتركز اهتمامها على رصد مقومات العالمية في هذا الديوان. والمنهج المستخدم في هذه الدراسة هو المنهج الوصفي التحليلي، وتقوم - كما أسلفنا - على نظرية حسام الخطيب حول عالمية

١- هادي نظري منظم وشهرام دلشناد، مقومات العالمية في رواية "rama و الشين" لإدوار خراط، ص ٢٠.

٢- أنظر: حسام الخطيب، الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة، ص ٢٣٠-٢٥٠.

لأدب، وتتحذذ ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» لأدونيس فوذجا للدراسة والتطبيق، دون أن تخوض الطرف عما ألف حول هذا الديوان من الكتب والمقالات.

هناك سؤالان نخاول أن نجيب عنهما هما: ١. ما هي أبرز مقومات العالمية في ديوان أغاني مهيار الدمشقي حسب آراء حسام الخطيب؟ ٢. هل يصلح هذا الديوان أن يدخل في مشروع عالمية الأدب حسب آراء حسام الخطيب؟

في الرد على السؤال الأول نرى أن هذا الديوان قام على أساس الموقف الإنساني الجلي والمنتوج الفكري الصافي وتليهما مقومات العالمية الأخرى كالفرد والابتكار من ناحية المعنى واللغة والأسلوب. وفي الرد على السؤال الثاني نقول إن الديوان يصلح أن يدخل ضمن مشروع عالمية الأدب لكن بشيء من التسامح والحيطة وذلك لأن الديوان رغم احتواه على عدة خصائص العالمية يفقد عملية التوازن والمقوم الإطاري.

لم يجد دراسة مستقلة عن مقومات العالمية في أعمال أدونيس. وهناك دراسات كثيرة تحدثت عن آرائه النقدية وأغراضه الشعرية كما أن هناك دراسات ارتكزت على فرادة الشاعر وعمره منه كاتب «مشروع أدونيس الفكري والإبداعي» بقلم عبدالقادر محمد مرزاق (٢٠٠٨م)، قد أورد فيه الكاتب آراء قيمة حول شاعرية أدونيس ومصادره الفكرية والخصائص الإبداعية عنده. وكتاب «شعر أدونيس، البنية والدلالة» بقلم راوية يحياوي (٢٠٠٨م) ، درست فيه الباحثة شعر أدونيس دراسة بنوية دلالية. ومقالة «« Morphology of the Arabic language in the world of Adonis» بقلم عبدالرازق عبد الرحمن سعدي (٤٢٩)، ركز هذا البحث على خصائص اللغة العربية التي تجعلها لأن تكون لغة عالمية واسعة الانتشار تؤدي دورها في حضارة الأمم الإسلامية خصوصا والأمم الأخرى عموما. هناك أيضاً مقالة عنوانها «« Morphology of the Arabic language in the world of Adonis» بقلم راوية رامه والتين» لإدوار الخراط في ضوء نظرية حسام الخطيب» (١٣٩٢ش) بقلم هادي نظري منظم وشهرام دلشاد. هذه المقالة اعتمدت على نظرية حسام الخطيب وبحثت عن مواصفات العالمية في رواية رامه والتين.

أما هذه الدراسة فميزت في كونها ركزت على ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» وبحثت عن مدى امتلاك الديوان لمقومات العالمية على ضوء نظرية حسام الخطيب ليثبت سمة العالمية التي اتصف بها أعمال الشاعر وتسببت في تسميه بالمرشح الأبدى لنيل جائزة نوبل للآداب فدراستنا، من هذه الجهة، جديدة لم يطرق إليها أحد.

نظرة على آراء حسام الخطيب

مقومات العالمية حسب آراء حسام الخطيب ثلاثة أنواع: الذاتية واللغوية والإطارية^١. الذاتية تأتي على خمسة أقسام: أولها الموقف الإنساني: «إنّ الأساس الأول لعالمية الأدب، هو المقياس الموقف أو المضموني أو الفكري. أي ماذا يقدمه الديوان الشعري أو الرواية أو الكتاب النبدي من فهم لقضية الإنسان سواء في إطار مجتمعه الخاص أم في إطار الكون والمصير»^٢. والقسم الثاني من الذاتية هو النكهة المحلية «مع أن قضية الموقف الإنساني تعد الشرط الأساسي للرقي بالأدب إلى مستوى العالمية فإنه يجب عدم أخذ هذا الحكم على إطلاقه، وينبغي أن نقر أيضاً أن هناك أعمالاً أدبية خالدة لا يعود خلودها إلى طبيعة الموقف الذي تقتربه من قضية الإنسان، ولكن إلى ما تتمتع به من نكهة محلية وشخصية قومية أو إقليمية خاصة، ومقدرة على التعبير عن روح منطقة معطاة من العالم في مرحلة تاريخية معينة»^٣. والثالث من الذاتية هو عملية التوازن؛ «يبدو أن المطلوب هو عملية توازن دقيق بين المعانى المنشودة للخاصة والعامة، ما يختص مجتمعاً معيناً في فترة معطاة وما يختص الإنسانية بالمعنى المطلق وكذلك بين المتحول والثابت، أي بين ما هو الطارئ والضمني وبين ما هو جوهري ومتكرر على المدى فيما يتعلق بالحقيقة الإنسانية»^٤. والرابع من الذاتية هو ميزة التفرد والإبتكار «قد يحظى عمل ما بشهرة فائقة بسبب ما فيه من لون نوعي جداً ومجيز جداً قد يختلف اختلافاً كبيراً عن روح المنطقة الأجنبية التي يشتهر فيها أو عن المناخ الأدبي السائد عالمياً»^٥. أما الخامس من الذاتية فهو ميزة الإنقان. يعد الإنقان من مقومات العالمية ولمراد به هنا «توفر شرط الإنقان الفني بوصفه شرطاً لازباً لا غنى عنه في عملية الترشيح العالمية، وأن مفهوم هذا الشرط من جداً ومتراوحاً مماثلاً ومستعرض على التحديد القاطع»^٦. «كلما ارتقى العمل الفني تعذر الفصل بين عناصره، لكن هذا الفصل يبدو أسهل في حالة الأعمال الأقل شأناً وإذا لابد من توافر شرط الإنقان الفني لأي عمل يرشح نفسه للعالمية»^٧.

- ١- المصدر نفسه، ص ٢٣٠.
- ٢- المصدر نفسه، ص ٢٣١.
- ٣- المصدر نفسه، ص ٢٣٢.
- ٤- المصدر نفسه، ص ٢٣٤.
- ٥- المصدر نفسه، ص ٢٣٣.
- ٦- المصدر نفسه، ص ٢٣٧.
- ٧- المصدر نفسه، ص ٢٣٦.

النوع الثاني من المقومات هو المقوم اللغوي الذي يسترعي انتباها إليه حسام الخطيب في معرض حديثه عن عالمية الأدب بقوله: «من الواضح جداً أن الأعمال المكتوبة باللغات الحية هي التي تتمتع بفرص أكبر للعالمية، أو ذات انتشار واسع، متعددة الصدر للإبداعات التي ترفلها من أفراد متميزين يتعمون لشعوب وأعراق متعددة كانت فرص إشعائتها العالمي أقوى، ربما لأن هذا الافتتاح يوسع مدرج انتقاء الأعمال الجيدة من جهة ويقوي من جهة أخرى الجوهر الإنساني للعمل الأدبي»^١

أما المقوم الأخير فهو الإطارية التي يقول عنها الخطيب: «على أنه لا ينبغي الاعتقاد إطلاقاً بأن كل عمل في جيد يحمل خواص الموقف الإنساني يستطيع بالضرورة أن يرقى إلى دائرة العالمية. إن المسألة ليست مفتوحة هكذا ولا هي آلية. إن مبدأ العالمية خاضع لنسبة كبيرة من الحظ والمصادفة وليس الأعمال ذات الشهرة العالمية هي بالضرورة أفضل ما أنتجه الجنس البشري من إبداع. وإلى جانب المصادفة هناك مقاييس أخرى دينوية أو فرق أدبية، كالمقياس السياسي وهناك وسائل اتصال ثقافي محددة تشكل الأقنية الطبيعية لبلوغ العالمية»^٢.

١. الدراسة والتحليل

هنا نقف عند مقومات العالمية في ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» وتناولها بالدرس والتحليل.

أ. الموقف الإنساني

يتناول أدونيس في ديوانه "أغاني مهيار الدمشقي" أهم القضايا الإنسانية كالحياة والموت، الحب والانتظار، الجرح والأمل نستعرضها فيما يلي:
أولاًً مفهوم الانتظار

الانتظار من مظاهر الموقف الإنساني الجلي في الأدب. الإنسان يكون في عراك دائم طيلة حياته بالانتظار. وهو «كموضوعة (تيمة) دخلت بعمق في صلب النص الأدبي، فشكّلت ظاهرة عالمية يتعاطاها الأدباء كموضوعة من موضوعات الأدب العالمي في مختلف الأنواع الأدبية من شعر ومسرح وقصة ورواية»^٣.

١- المصدر نفسه، ص ٢٣٨.

٢- المصدر نفسه، ص ٢٤٥.

٣- (الحلبة: www.imamreza.net).

نرى في المقطع الآتي أن الشاعر يتحدث عن مفهوم الانتظار ليشفى بها غليل الإنسان بعد أعوام كثيرة مضت بالتربيص والتصير. هذا الموضوع مشترك وأثير بين الديانات والعقائد منذ أقدم العصور حتى يومنا الحاضر:

«ويا صديق اليأس والرجاء/ الحجر الأتحضر فوق النار/ ونحن في انتظار/ موعدك الآتي من السماء»^١.

نستشف في المقطع أن الشاعر يريد أن يسلّي الإنسان الذي يتحرك بين اليأس والرجاء فيجلس حزيناً وفرحاً في انتظار من يأتي ولا يأتي. لكن يرى الشاعر أنه يأتي لأنّه وعد وموعده السماء ولابدّ أن يأتي من السماء. جعل الشاعر معانٍ شعره مفتوحة أمام التفاسير والتؤولات فلا يتحدث عن هذا المفهوم في ضوء دين أو مسلك محمد بل يتمتع به الإنسان في لواء كل مسلك وطريق. وبه يتسلّي الإنسان من لوعة الانتظار المحرقة.

ثانياً. مفهوم الدهر

إن الشكوى من الدهر تعد تمرداً على الظروف والمشاكل الذي يعانيها الإنسان وهي موضوعة قديمة عند الأدباء ومنهم شاعرنا الذي يقف منه موقف الشاكِي ويعبّر عن معاناة الإنسان المعاصر فيه كما نرى في مقطّعه الشعري المسمى بـ«الأيام»:

«تَبَتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْأَيَّامِ / تَبَتْ عَيْنَاهُ بِلَا أَيَّامٍ / هَلْ يَنْقُبُ جَدَارَنِ الْأَيَّامِ / يَبْحَثُ عَنْ يَوْمٍ آخَرٍ / أَ هُنَا أَ هُنَاكَ لَكَ يَوْمٌ آخَرٌ؟»^٢.

هذا الموقف السلي من الدهر والأيام يصاهي موقف الشعراء الفلاسفة والحكماء كالখيام، وأبي العلاء المعري، والمتنبي وشكسبير وغيرهم عبر العصور. وهذا الموقف المؤسس على الحكمة خلد شعرهم طيلة الدهور إذ لغة الحكمة لغة جميع الأعصار التي لا تبلّى عبر الدهور كقول الأعشى الأكبر في سب الدهر:

لعمرك ما طول هذا الزمن
على المرء إلا عناء معن٣

وكقول المعري:

١- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢٣٨.

٢- المصدر نفسه، ص ١٤٩.

٣- الأعشى الأكبر، ديوان، ص ١٥.

يَسُوْسُونَ الْأَمْوَارَ بِغَيْرِ عَقْلٍ
فَيَنْقُدُ أَمْرُهُمْ وَيُقَالُ سَاسَهُ
وَمِنْ زَمِّنِ رَئَاسَتِهِ خَسَاسَهُ
وَأَفٌّ مِنَ الْحَيَاةِ وَأَفٌّ مِنِيٌّ

إن الإنسان عند أدونيس لابد أن يتقبّل جداران الأيام ليبحث عن يوم آخر غير مشحون بالعناء والحزن، فهذه الدنيا لاتليق بالحياة، فيريد الشاعر أن يكشف أفقا آخر فيمزج شعره هنا بين الواقعية والرومانسية وكما أن الشاعر الرومانسي الفارسي سهراب سبهي يبحث عن مدينة خلف البحور.^٢ فأدونيس يبحث عن الأيام خلف الجدران ويفتّش عن يوم مفقود وزمن ضائع.

ثالثاً. التصوف والفلسفة

هذا الديوان يتغذى بالتصوف الشرقي والأراء الفلسفية الغربية وذلك لأن الشاعر استأنس في صغره بكبار الأدباء الفرنسيين منهم بودلير في كتابه «أزهار الشر» وهذه الآراء قد أثرت على روئيه الفكرية فمن ثم نجد في دواوينه ولاسيما هذا الديوان المدروس تزاحماً للأراء القيمة التي يعرضها أدونيس كفيلسوف والتي تجعل صلة وثيقة بين ديوانه والقضايا الإنسانية. فهذا الديوان يقوم على الموقف الإنساني وفيه تساؤلات وأجوبة أساسية ترتبط بالإنسان وقضيته فلا ينسى شاعرنا الإنسان ساعة ويتحدث دائماً عن مثاكله وقضايا العصر كقضية "الجرح":

أَمْطَرَ عَلَى صَحْرَايَا / يَا عَالَمَا مَرِيَّنَا بِالْحَلْمِ وَالْحَنْنِ / أَمْطَرَ، وَلَكِنْ هُنَّا، نَحْنُ، نَخْلِلُ الْجَرْحَ^٣.

يريد أدونيس أن يجرد الإنسان من الحياة المادية الدنسة الحافلة بالدنيا فيقربه إلى التصوف الحالص الذي يمثل مهيار نموذجاً منه:

ذَاكْ مَهِيَارْ قَدِيسِكَ الْبَرْبَرِيِّ / يَا بَلَادَ الرَّؤْيِ وَالْحَنْنِ / حَامِلْ جَبَهَيِّ، لَابْسُ شَفَقِيِّ / صَدَّ هَذَا الزَّمَانَ
الصَّغِيرِ عَلَى التَّائِهِيْنِ^٤.

نرى أنه يتحدث عن آلام الإنسان وآماله وتبتعد آراؤه عن الأحادية والانحياز فهو يظهر كالخيام شاعراً عالمياً يتمتع بقول عام ولا تقتصر آراؤه على بلد محمد وذلك لأنها تترنّج بالديانات والأفكار

١- أبوالعلاء المعري، ديوان لزوم ما لا يلزم، المجلد الأول، ص ٥٦٠.

٢- سهراب سبهي، هشت كتاب، ص ٢٢٧. يقول: قابقي خواهم ساخت، خواهم انداحت به آب، دور خواهم شد از این حاک غریب.

٣-أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٧١.

٤- المصدر نفسه، ص ١٦٣.

والعقائد المختلفة ولا تنصب في وعاء خاص. فهو يخلع على مهيار ثوب الشخصيات الأسطورية التي تحمل رمز النجاة فلا يعود القارئ من قرائته خالي الوفاض، ولا يختلف أن يكون القارئ عربياً أو أروبياً أو صينياً أو فارسياً. فهم يقرؤونه من كل أنحاء العالم إذ يتبنى أدونيس في هذا الديوان موقفاً إنسانياً حلياً ولا يترك الإنسان أبداً وهو يتحدث دائماً عن القضايا الهامة التي يعاشقها الإنسان في هذه الكورة الأرضية. «والإنسان عند أدونيس هو الذات المفردة، الخلاقة المسئولة، وقد أضفى الشاعر على الإنسان بعداً إنسانياً يتجاوز القومية والجنس إلى الإنسان بما هو إنسان، وهو يترع نزوعاً إنسانياً إلى القيم الإنسانية الخالصة، فهي نزعة كانت واضحة لدى الشعراء من أمثال بشار بن برد وأبي نواس، وأبي العتاهية وابن الرومي، والمعري»^١.

ب. اللون المحلي ونكهته الخاصة

اللون المحلي هو الثاني من المقوّمات الذاتية لعالمية الأدب حسب آراء حسام الخطيب. ينبغي للأثر الأدبي القيم -فضلاً عن موقفه الإنساني المحلي- ألا يتعد عن الجذور التي نشأت فيه وارتقت منه. فاللون المحلي للأثر الأدبي هو الشرط الثاني للارتفاع بالأدب نحو العالمية. نجد في ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» لأدونيس أصواتاً تربطه بالنكهة المحلية وتطبعه بطبعها فهو لم يفارق موطنه الأصلي العربي السوري، لكن هذه النكبات كانت قليلة الأصداء والشاعر لا يسعى سعيًا بالغاً في تأصيل أشعاره. هنا نشير إلى بعض مظاهر المحلية في ديوان:

أولاً. شخصية مهيار الدمشقي

يظهر هذا اللون من عنوان الديوان؛ فهذا الديوان يشتمل على أغاني مهيار الدمشقي. أي مهيار يسكن في دمشق وله أغاني وأشعار يتحدث من خلالها عن الأحداث المرتبطة بآمال شعبه العريق وألامهم. فهو الذي يعني لأبناء بلده وينشر الزهور على رؤوسهم. لكن من هو مهيار ومن أين أحده أدونيس؟ من التراث الأدبي العربي أو التراث التاريخي أو الديني العربي؟ قد يطلق أدونيس على هذه الشخصية اسم الملك:

١- رائل غالى، الشعر والفكر؛ الأدونيس غوذجاً، ص ١١٧.

«ملك مهيار / ملك والخلم له قصر وحدائق ونار / ملك مهيار / يحيى في ملوكوت الريح / ويملك في أرض الأسرار».^١

وقد يطلق عليها أسماء أخرى:

«مهيار وجه خانقه عاشقه / مهيار أحراس بلا رين / مهيار مكتوب على الوجه / أغنية تزورنا خلسة / في طرق بيضاء منفية / مهيار ناقوس من التائبين / في هذه الأرض الجليلة».^٢

فهو يضفي على مهيار صوراً مختلفة شعرية لا يجد مثيلاً لها في التراث العربي فاستوحاه الشاعر من شاعر انحدر من أصل إيراني عاش في العصر العباسي ونظم بالعربية أشعاراً كثيرة وما هو إلا مهيار الدليمي الذي يذكرنا عنوان الديوان به. فمهيار رجل فارسي، تشيع للإمام علي(ع) وعارض الخلفاء الثلاث الأولى أبي بكر وعمر وعثمان تابعاً أستاذه الشريف رضي الذي أسلم مهيار على يده. لكن مهيار النمسقي يريد استعادة الحضارة الفينيقية «في شعر أدونيس يسيطر حلمها لإعادة إلى رحاب الحضارة الفينيقية القديمة، حيث تعانق روحه طقوس الفينيق، فتستشعر روح البعث واليقطة على آخرة معابد بعلبك وتحت عظمة هياكلها، ويُسخر الحضارات الأخرى التي بسطت سلطانها على الأرض السورية في العهود التاريخية المتأخرة».^٣ لكن بوجه عام «يبدأ الشاعر برسم صورة مهيار ويظهر تأثيره جلياً وشاملاً بأساليب الصوفية فهو لذلك يصطنع لغة زئبية تفلت من الفهم وتخرج من حدود الدلالات»^٤

فمن ثم تقوم هذه الشخصية المستدعاة بوظيفتين تربطانها بالمحليّة، وهما ثورته لاستعادة الحضارة الفينيقية وارتداؤه زياً صوفياً شرقياً. والصوفية التي يتحدث عنها الشاعر عبر هذه الشخصية، تظهر بوضوح في الفصل الأول من الديوان فهو «فارس الكلمات الغريبة» لا يتعد عن الرمزية الصوفية التي كانت متفشية في الشرق منذ القدم كما نجد في المقطع الآتي:

١- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٤٥.

٢- المصدر نفسه، ص ١٤٦.

٣- علي شرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص ١١.

٤- أحمد يوسف دارد، التطور الشعري عند أدونيس. ص ٧٧.

«يرسم فقا النهار / يصنع من قديمه نهاراً ويستعير حذاء الليل / ثم ينتظر ما لا يأتي / إنه فزياء الأشياء يعرفها ويسميها بأسماء لا يوح بها / إنه الواقع ونقضه / والحياة وغيرها / حيث يصير الحجر بحيرة والظل مدينة / يجيا / ويعشي في الماوية وله قامة الريح»^١.

تظهر ومضات صوفية فيها بوضوح وتذكرنا بأئمة الصوفية في الشرق الذين يتصلون لأعمال خارقة. فنجد مهيار يرسم فقا النهار ويستعير حذاء الليل ويلبسه، إنه الواقع ونقضه والحياة ونقضها يصير الحجر بحيرة والظل مدينة فأدونيس لا ينسى هذه القضية في الشرق وهذه الحياة الروحانية التي يعاقها المشارقة تختلف تماماً عن الحياة المادية في الغرب. «فيكتسب مهيار بنتيجةتها سمات بارزة لا تفارقه، أهمها الرفض والتحول أو الصيرورة الدائمة والسفر، ثم التجدد والقدرة على التولد الذاتي مثل الفنيق»^٢.

بحمد النكهة المحلية في اسم الديوان والفصل الأول من الديوان مفعم بالقضايا الصوفية الشرقية. وله في هذا الديوان أربع مراثي لشخصيات حقيقة إحداها «لعمر بن الخطاب»^٣؛ الثانية: «لأبي نواس»^٤؛ والثالثة «الحلاج»^٥ والرابعة «لبشار بن برد»^٦.

ثانياً. الأسطورة الشرقية

قد تناول الشاعر في شعره الأسطورة العربية الشهيرة المسماة بـ«إرم ذات العمام» وتحدث في فصل من ديوانه عن هذه الأسطورة ومدينة إرم البائدة في القرون الخالية والتي لم يبق منها إلا ذكرها في القرآن الكريم وفي سورة الفجر بنص قصصي رشيق وفي كتاب ألف ليلة وليلة. ولم يعثر علماء الآثار على موقع هذه المدينة وربما كان في دمشق أو الأردن. يتحدث أدونيس عن هذه المدينة الأسطورية بقوله:

١- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٤٣.

٢- يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص ٣١٣.

٣- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٠٨.

٤- المصدر نفسه، ص ٣٠٩.

٥- المصدر نفسه، ص ٣١٠.

٦- المصدر نفسه، ص ٣١٢.

«عاد شداد عاد/ فارفعوا رأية الحنين/ واتركوا رفضكم الإشارة/ في طريق السنين/ فوق هذه الحجارة/ باسم ذات العماد/ إنما وطن الرافضين/ الذين يسوقون أعمارهم يائسين/ كسرى خاتم القیامق/ واستهزؤوا بالوعيد/ بمحسورة السلامه/ إنما أرضنا ومیراثنا الوحید/ نحن أبناءنا المنظرين ليوم القيامة».^١

نرى أن الشاعر حكى قصة «إرم ذات العماد» وأضفى عليها نفحة عصرية وصورّها على كلها شداد وأبناء وطنه الرافضين. توظيف هذه الأسطورة أعطى الديوان ميزة العالمية إذ نجد كثيراً من الأدباء العالميين الشهيرين كأمثال جيمس روبيت، فرانك هيربرت، شون مكمولين اقتبسوا من هذه القصة الأسطورية في رواياتهم وأعمالهم. لكن المفتاح هو توظيف هذه الخصائص المحلية التي ترتبط بالوطن الذي نظم فيها الديوان لأن هذه الأسطورة لدى الشاعر السوري المسلم ذات بعدين: البعد الأول هو استخدام أسطورة تعد عالمية لأن بعض الأساطير والميثلوجيا اجتاحت الحدود وخرجت من دائرة وطنيها الضيقة ودخلت في الأساطير العالمية. والبعد الثاني استخدام الأسطورة المحلية الشرقية من قبل الشاعر الشرقي إذ إنه لم يستخدم الأساطير الإغريقية التي لا تمت بوطنها الأم بصلة.

لا تكون النكبات المحلية حكراً على ما أشرنا إليه فإنما انتشرت الألوان المحلية في تصاعيف ديوانه كما نجد الشاعر يبدأ عدة أشعاره بفصل خاص مسمى بـ «مزمور» مقتبساً إياه من «مزامير داود». وهو يجعل عدة المزامير في ديوانه ويعنونها بالأغانى لينطبع ديوانه بطابع الأناشيد الدينية أو الميثولوجيا الشرقية. فمن ثم يجعل شاعرنا صلة بين ديوانه ومزامير داود ويضفي عليه طابع القدسية والإجلال.

«و الواقع أن كثيراً من الأدباء يقومون بالوظيفة التوثيقية والإستشهادية في كتاباتهم، تتجلى هذه الوظيفة حينما يجد المؤلف المصدر الذي استقى منه معلوماته أو المشاعر التي ترقطها حادثة ما من وطنه».^٢

نستطيع أن نصنف النكبة المحلية في ديوان أدونيس في ثلاثة محاور: أ: اختيار رموز وأساطير عربية مثل حلّاج وأبي نواس. ب. توظيف رموز وأساطير غير عربية يطبعها الشاعر بالطابع العربي والمحلّي كأنها أساطير منبثقه من البيئة العربية، كمزاميز داود وأسطورة إرم ذات العماد. ج. لمحات إلى وضع الشعب السوري المأساوي الذي انحدر في التدهور والفشل بعد سقوط الحضارة الفينيقية.

١- المصدر نفسه، ص ٢٦٥.

٢- نجاة وسوس، السارد في السردية الحديثة، ص ١٠٧.

ج. عملية التوازن بين العامة والخاصة

حسب آراء حسام الخطيب، الأثر الأدبي العالمي هو ما يتمتع به جميع القراء، المتخصصون منهم وغير المتخصصين^١.

هناك بعض المعاني التي تتجذبها الشرائح المختلفة من الناس وذلك كاحب الذي له دلالات كثيرة يتمتع به القارئ من كل طبقة، فالعامي يدرك الحب حسب إدراكه والعارف يدركه من منظور آخر. إن شاعرنا قد يغوص في الرمزية والمعانى الصوفية التي يستغلن فهمها على القارئ العادى ولا يكتنها إلا حسب ظاهر ألفاظها فيرجع منها خالي الوفاض. هذا القسم من أشعاره يستمتع منه المتخصصون وتكون متعة العامة منه أقل بالنسبة إلى الخاصة كما نرى في النموذج التالي:

«خرساء أو مخنوقة الحروف / أو لا صوت أو لغة تحت أنين الأرض / أغنية للموت / للفرح المريض في الأشياء للأشياء / أغنية للرفض / يا كلمات الرعب والدواء يا كلمات الداء»^٢.

يصف الشاعر هنا أغنيته التي تكون أغنية خرساء، لاصوت لها، كأنها أنين خفي في عمق الأرض، وإن أغنيته للموت وعدم، أو للفرح المريض أي الغم والحزن، والحزن الذي توارى في بطن الأشياء لا يراه أحد، وإنه رفع أغنيته للرفض واستوحى كلمات شعره من الرعب والداء.

إن الشاعر في هذا المقطع حاول إرضاء مختلف طبقات الناس فمن حيث اللفظ اختار ألفاظا سهلة رشيقية يسهل فهمها على عامة الناس وابتعد عن الأنماط العريضة والمصطلحات الحوشية والتراكيب الغامضة كما ابتعد عن الألفاظ السوقية العامية التي تنفر منها طبقة العلماء والمتقدون ولايسف إسفافا يحيط من مكانته الأدبية. أما من حيث المعنى فقد جعل أغنيته مخنوقة خرساء تغنى للموت وعدم والرفض والحزن. فهل يمكننا الآن أن نقول إن هذا الشعر يختص بالمتقدفين والعلماء فقط؟ أو بعامة الناس؟ ألا يشغل الإنسان المعاصر من كل طبقة بقضية الموت والرفض؟ فأدونيس في هذا المقطع وسائل مقاطعة الشعرية يعالج خوايا الإنسان المعاصر ونوازعه من كل طبقة وشريحة.

مع هذه السذاجة اللغوية التي نراها في شعره، قد نراه يوظف الرموز والأساطير ويغوص فيهما وي Mizج بين الواقعية والسرالية التي يستغلن فهمهما على القارئ العادي ويرفضهما حين يصعب عليه فهمهما ولا يفهم مرmi الشاعر من توظيفهما فهنا يبقى فهم شعره حكرا على الخاصة كما نجد في وصف أغنيته بخرساء أو مخنوقة الحروف وجعلها للفرح المريض في الأشياء للأشياء. إذاً لا ندعى بأن

١- حسام الخطيب، الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة، ص ٢٣٥.

٢- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢١٩.

الشاعر لا يميل إلى الغموض ويبتعد عنه تماماً. ولكن هناك سؤال يتadar إلى الأذهان: إن كان شعر أدونيس غارقاً في الغموض فما هو سبب عكوف هذا العدد الغير على قراءة أشعاره من مختلف الشرائح والطبقات؟ وهذا خير دليل على أن ظاهرة الغموض في شعره لا تحول دون المتلقين لشعره ومرده إلى أسلوبه الشيق وألفاظه الرشيقه ومعانيه الرفيعة التي تروق عامة الناس.

د. الإتقان

القصيدة عند أدونيس شكل متكامل من الأساليب والأفكار المختلفة وتحظى بشروط إتقان العمل الفني؛ وأهم هذه الشروط هي:

أولاً. الكشف

مقوله الكشف والإيحاءات المختلفة حيث تكون قصيده مفتوحة أمام العديد من التساؤلات والتأويلات وأدونيس يكون في عداد الذين يتجاوزوا مفهوم الشعر باعتباره تعبيراً عن موقف، إلى مستوى جديد يجعله كشفاً جديداً. فالحداثة لديه هي الكشف وليس التصوير والتعبير التقليدي ومن ثم لامندوحة عن تجاوز القديم للتوصل إلى هذا الكشف ولعل انتاج أدونيس الشعري طوال مسيرته يؤكد ذلك كما يبرز ذاك في «أغاني مهيار الدمشقي» و«المسرح والمرابيا» و«كتاب التحولات». «فالإبداع ليس صدى لما هو قائم، بل هو محاولة للتجوز من أجل الوصول إلى شيء جديد باستخدام لغة تناسب مع هذا الهدف وهو ما يمكن أن نطلق عليها لغة الكشف».^١

انبثقت من أشعار هذا الديوان مقوله الكشف بأبعادها وبجلياتها المختلفة فالكتابه الإبداعية لا يسهل التوصل إلى معانيها وكنه درجاتها على القارئ آنا، فإنما المهم أن يسعى القارئ لرصد الزوايا الغامضة والخفية في النص بالتمعن والتدريب والممارسة بعد الترخيص والانتظار. فالنص الأدونيسى عامه يحتوى على هذه الميزة ويستعد كثيراً عن المعانى السهلة التي لا تقتضى فاعلية الكشف. فهذا المفهوم لا ينافق مفهوم التوازن لأن القارئ العادي بعد محاولة للكشف عن المعانى الغامضة للنص يفهم ويتلذذ من معناه. على سبيل المثال في المقطع التالي من الديوان نلحظ ميزة الكشف والتزايد:

١ - شمس الدين موسى، أدونيس بين مهيار الدمشقي وقصائده الخمس، ص ١٥٠.

«يضر بنا مهيار / يحرق فينا قشرة الحياة / والصبر واللامح الوديعة / فأستسلمي للرعب والفجيعة / يا أرضنا / يا زوجة الإله والطغاة / واستسلمي للنار»^١

من المحقق أن القارئ لهذا المقطع من ديوان أغاني يجد قيامه على الدعوة إلى الموت على يد مهيار الذي يحرق قشرة حياة الشاعر ويمزقها، وكأن مهيار هو الذي ينقل الشاعر من الحالة الإيجابية إلى الحالة السلبية ومن الحياة إلى الموت ومن الماء إلى النار ومن المحاض إلى الركود. لكن القارئ المتأمل في محاولته الاكتشافية عن المقطع يربط الشعر بالتصوف ويرى أن الشاعر يسعى أن يخلق فضاء أو عالماً جديداً. وفيزياء الأشياء عند الشاعر تتسلخ من جلدتها الكروني فهي الحياة نفسها لانقيضها فهو يحاول أن يخرج من العالم الأرضي نحو المعرفة والانطلاق. والمقطع كسائر المفاطع في الديوان يحتوي على طاقة كشفية لا يمكن حصولها إلا بالدرس والتحليل. «وإذاً فكرة البحث عن المجهول أو اللامرئي هي إحدى وظائف الشعر الكشفي الميتافيزيقي أو إحدى تطلعاته فإن هذه الوظيفة تواجهنا في الصوفية بوصفها خاصية من خصائصها لأن البحث عن ماوراء المحسوس هو من أهم خصائص التصوف»^٢. وأدونيس من هولاء الشعراء الذين يعتقدون بمقولة الكشف ووظيفتها الإبداعية لأنه يريد أن يتفاعل مع القارئ نحو اتجاه مجهول ويرسم مصيرًا معلوماً بعد محاولة جديدة.

ثانياً. الإنزياح

انبعثت من الكتابة الإبداعية الأدونيسية أيضاً مقوله الإنزياح بشكل واسع. «ظاهرة الإنزياح في شعر أدونيس قد أدت إلى تقوية لغته الشعرية وابتعادها عن الكلام العادي والمألوف كما أدت إلى لفت انتباه المتلقين وإثارة ذهنه وإيصاله إلى اللذة»^٣. «أدونيس أحد الشعراء المعاصرين الذين فهموا الحداثة من حيث أنها إبداع ورغبو في انتهاء قواعد اللغة العادية وثاروا على قيودها وأرادوا أن يخرجوها من إطارها، وهو يعتقد أن اللغة الشعرية بحاجة إلى الخروج عن الكلام العادي والمألوف»^٤. هذه المقوله تضاعف الميزة الإبداعية في الديوان فتجد الشاعر يخرج من اللغة المعيار ويسوق قصيده نحو الإبداع

٢- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٥٠ .

٢- بشير ناربت، ملامح وأصول مقوله الكشف، ص ١٣٣ .

٣- علي نظري وبونس ولبي، ظاهرة الإنزياح في شعر أدونيس، ص ١٠٥ .

٤- عباس عرب، أدونيس در عرصه شعر و نقد، ص ٩٧ .

والإتقان كما رأينا في حديثه عن مهيار: «يستعي حذاء الليل»^١. وفي موضع آخر يقول: «خرساء أو مخنوقة الحروف، أو لا صوت أو لغة تحت أين الأرض»^٢. وكثيراً ما نجد المعاني انزاحت عند الشاعر في هذا الديوان وتحاوزت من الدلالات المعجمية إلى الإبداعية كالنموذج التالي:

«تحرق أرض النجوم الألية/ هو ذا ينحطى تحوم الخليفة/ رافعا بيرق الأفول»^٣

إن الشاعر في قوله "رافعا بيرق الأفول" يفاجئ القارئ بخروجه على الكلام العادي وذلك لأن البريق لا يرفع إلا عند الانتصار والغلبة فمن المتوقع أن يأتي الشاعر بعده بكلمة الانتصار والظفر فهذه المفارقة أضفت على شعره الطراوة والروعة وزادت من جماله. ونجد ثوذاً آخر من الانزياح في قوله: «صوت بلا وعد ولا تعلة/ يصرخ والشمس له مظلة/ متى، متن تضرب يا جبلة/ وياصديق اليأس والرجاء»^٤.

نعرف أن المظلة آلة يستظل بها الإنسان ولا يمكن أن تصخل الشمس الإنسان ففي إسناد المظلة إلى الشمس نوع من الانزياح والخروج على قواعد اللغة الذي يحرق العادة ويخلق التروي والمتعة لدى المتلقى.

البحث عن الإبداعية لدى أدونيس ليس بجثأً جديداً لم يسبق أحد وهناك عدد غير قليل من النقاد والباحثين الذين اندهشوا أمام كتابة الشاعر الإبداعية وقاموا برؤاستها. على سبيل المثال تناولت الناقدة الرواوية بيجاري المنتج الشعري الأدونيسي، وذلك من خلال دراسة بنية لغته الشعرية عبر مستويات ثلاثة تتأثر في «لغة الغياب، والثنائيات الضدية، والمجمجم الشعري» وكذلك من خلال دراسة بنية صوره الشعرية عبر مستويات ثلاثة أخرى هي «التكليف، والتفاعل النصي، والرمز والأسطورة» وفي الفصل الثالث درست الناقدة بنية الإيقاع الشعري للشاعر «الوزن والقافية، التكرار والتدوير وهندسة القصيدة»^٥. ونحن لاننطوي هنا أن نفصل القول عن الإبداع أكثر. والمهم عندنا إبداعية الشاعر مضموناً وشكلًا لأنما تعد شرطاً لازماً لعدّ الأثر عالمياً صالحًا للترشيح لنيل جائزة نobel للآداب.

١- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٩٣ .

٢- المصدر نفسه، ص ٢١٩ .

٣- المصدر نفسه، ص ١٥٨ .

٤- المصدر نفسه، ص ٢٣٨ .

٥- روائية بيجاري، شعر أدونيس، البنية والدلالة، ص ١ .

٥. التفرد والإبتكار

سبق أن قلنا إن التفرد والإبتكار يعدان أحد الشروط للارتقاء بالجنس الأدبي إلى مستوى العالمية. وهنا لا يجوز لنا أن نقول إننا نواجه شاعراً فإذا أو شعراً ذا مضمون أو أسلوب فريد بكر تماماً وذلك لأنه يتقتضي أن ندرس أشعار جل الشعراء وهذا ليس في وسعنا. فكيف يتمنى لنا أن نبحث عن ميزة الإبتكار والتفرد في ديوان أدونيس لنصفه ديواناً عالمياً؟

التفرد في المضمون قليل جداً ويكثر في الصياغة والأسلوب وكيفية دخول الشاعر في الموضوع وطريقة بيان المضمون، وفي هذا السياق يقول الخير «إن أدونيس ظاهرة متميزة في الشعر العربي بل أحد مهندسي القصيدة الحديثة والذي صنع منها معجزة خارقة وأعجوبة من العجائب التي لم يسبقها أحد. ولابنالغ إذا قلنا إنه الرائد الأول الذي طور الشعر العربي المعاصر من حيث الشكل والمضمون واللغة»^١. وذلك يعني أنه فاق سائر الشعراء في صياغة شعره وبناء قصائده ويعود ذلك على التفرد والإبتكار في ديوان «أغاني» وعلى لغته الشعرية الساحرة والأنيقة وأسلوبه الشيق والمتوغل في الرمز والأسطورة وأحياناً إلى أفكاره العميقة والفلسفية المترسجة بومضات صوفية.

للننظر إلى المقطع التالي من الديوان حتى نجد الفكرة العظيمة التي عرضها الشاعر:
«ما هيّ الممكِن أُفرَحْ أَمْ / ففي تراثيِّي، أَبْدَأْ إنجيليِّي / أَبْحَثْ عن مَنْبَأْ، عن عَالَمْ يَبْدَأْ / في طرفِ العالم»^٢.

قد سئم الشاعر من هذا العالم المشغوف بالدنيا والمكتف بالآلام والمشاكل ويريد أن يبدأ إنجيله من جديد ليبني عالماً جديداً فأصبح مخلولاً يفتش عن مَنْبَأً جديداً. إنه قد خلع على هذا المعنى المطروق والمعهود لدى الشعراء مفهوماً جديداً وتحدث عن «العالم الجديد» الذي يختل حيزاً واسعاً في شعر الشاعر ولاسيما في ديوانه هذا. وسامة الشاعر من الدهر لم تحمله على التضجر والكآبة ليشتتم الدهر وي Mizq وجهه بأظفاره فإنما ينهض ويفتش عن طريق آخر ليواصل حياته في عالمه الجديد ويبحث عن مَنْبَأً في طرف العالم.

ومثل هذه المعانٰي عند أدونيس دعا بعض النقاد أن يصفه بـ«الخطاب السحراني، خلاب العقول»^٣. وهذا الأسلوب يحملنا أن نعتبره زعيم الحداثة في العصر الحديث، وذلك لأنّه أول من طور

١- هاني الخير، أدونيس، شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، ص ١.

٢- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٩٦.

٣- عبدالواحد مرزاق، مشروع أدونيس الفكري والإبداعي، ص ١١٥.

الشعر الحديث وجسد خصائص الحداثة الشعرية في آثاره و«من غير استفاف أن نقول، بأن أدونيس هو الشاعر العربي الحديث الذي رافق، بضوء المعرفة والحساسية، اتجاهات مساعدة الحداثة الشعرية عبر استقصاء نادر، في كل من التناقضين، العربية والغربية، وهو يعيد قراءة الشعر العربي، مبدلاً قراءات مسافات الإبداع الشعري، كاشفاً عن أسرار الإبداع الشعري في ما غير شعري، وعن التدمير في الإنحطاط، وعن الخطابة في الثورية، وفي الوقت نفسه هو يخترق الشعر الغربي، وأصلاً بين غرب يبحث عن شرقه، وغرب يهدم عن غربه، مفيداً من ثقافته الموسوعية، ورؤيه الكونية، يقوده هب الحرية وتأسیسة الإبداع»^١

ننظر هنا إلى المقطع التالي لنجد هذه الطريقة الجديدة في بيان المضمون:

«لَرْأَةٌ وَاحِدَةٌ، لَرْأَةٌ أُخِيرَةٌ، أَحَلَّمُ أَنْ أَسْقُطَ فِي الْمَكَانِ، أَعِيشُ فِي جَزِيرَةِ الْأَلْوَانِ، أَعِيشُ كَالْإِنْسَانِ، أَصَالِحُ الْأَلْهَمَ الْعَمِيَاءَ وَالْأَلْهَمَ الْبَصِيرَةَ، لَرْأَةٌ أُخِيرَةٌ»^٢.

في هذه القطعة الشعرية يرى الشاعر أن هناك مرة واحدة وهي نفسه تكون مرة آخرة. في هذه المرة يريد الشاعر أن يدخل في مكان ما أو جزيرة الألوان ليعيش فيها، لأن العيش في ذلك المكان هو عيشنة إنسانية يستطيع أن يتعامل مع الآلة العمياء والبصرة.

إذن هذه الميزة الأسلوبية والحداثية في الصياغة والمضمون هي التي تخصّت عن ارتقاء شاعرنا إلى مستوى التفرد في أسلوبه الجديد الذي يكون «متأنّى عن الأسلوب العربي السائد وقواعدـه العلمية، وإن شعره قد أثبتـ أنه يغايرـ قواعدـ البيانـ العربيـ التي يقاسـ الأسلوبـ علىـ صوئـهاـ، فضـلاـ عنـ أنـ أسلوبـهـ التعبـيريـ مختلفـ لاـ يعطـيـ المدلـولـ العـربـيـ الفـصـيحـ، وـأنـ أسلوبـهـ تـفكـيـكيـ يـقرـؤـهـ الإـنـسـانـ فـلاـ يـجـدـ فـيهـ ظـواـهرـ»^٣.

و. المقوّم اللغوي

تحتل اللغة العربية المركز الرابع عالمياً من حيث عدد المتكلمين بها كلغة أم، بينما تعتبر ثاني أكثر لغة انتشاراً في العالم، من حيث عدد الدول التي تتحدث بها^٤. وهي لغة مرنة حية ومن أغنى اللغات من

١- محمد بنبيس، حداة السؤال، ص ١١٣.

٢- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢٢٠.

٣- وائل غال، الشعر والفكر؛ الأدونيس نوذجاً، ص ١١٥.

٤- (قطرة، ar.qantara.de).

حيث المفردات والترابيّة ومتعرّنة للتعبير عن الشؤون النفسيّة والاجتماعيّة. ومن الطبيعي أن يساعد هذا الأمر على عالميّة ديوان «أغاني» وسائل الدوّاين والروايات التي تكتب بهذه اللغة. وكتابه الرواية «الشحاذ» لنجيب محفوظ الفائز بجائزة نobel للآداب سنة ١٩٨٨م، قد ساعد على شهرة هذه اللغة العالميّة.

في البحث عن المقوم اللغوّي في ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» يجب أن نقول إن أول ما يستوقف القارئ عند قراءته لشعر أدونيس وبخاصة هذا الديوان، هو لغتها الفخمة والجلالة التي تحظى طاقات إيحائية كثيرة، وهي لغة فصيحة بعيدة عن العامية قادرّة على تصوير أحاسيس وأفكار الشاعر. وأدونيس نفسه يقول عن لغة التعبير في شعره: «إن الكلمة عادة، معنى مباشراً، ولكنها في الشعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق. لا بد للكلمة في الشعر تقدّماً دقّياً أو عرضاً محكماً لفكرة أو موضوع ما، ولكنها رحم لخصب جديد. ثم إن اللغة ليست كياناً مطلقاً، بل عليها أن تخضع لحقيقة الإنسان التي يجهد للتعبير عنها تعبيراً كلياً. فهي إذاً ليست جاهزة بحد ذاتها بل تشرق وتتبرّأ. علينا في الشعر أن نخرج الكلمات من ليلها العتيق؛ أن نضيئها؛ فغير علاقتها ونعلو بأبعادها»^١

تبعد ميزات شعرية التعبير عند أدونيس في كلامه السابق فاللغة عنده تحظى بدلّالات مختلفة وطاقات إيحائية كبيرة بناها الشاعر على الكشف والغموض. «أدونيس يبني تنظيراته الشعرية على حداثة اللغة الشعرية التي ترى أن الشعر ليس تعبيراً وإنما تأسيس. واللغة عنده لا تسخّ الواقع ولا تصنف بلاغياً، إنما خالقة لممارسات نصية متّوّعة، وهي لغة ابتعدت عن وعي الأشياء، ووّعت الحضور الإنساني وبتجربته الإنسانية، فمن ثم استعار في أدواته الشعرية أدوات اللغة الصوفية، لأنّها تحوي أبعاداً شمولية». ^٢ فقد تجاوزت اللغة الأدونيسية من التعبير إلى الخلق. ولهذا يرکز أدونيس تنظيراته في حداثة اللغة الشعرية على تفجيرها الذي يتّجاوز مفهوم الانزياح، ويوضح في «زمن الشعر» مفهومه لهذه الثورة اللغوية بقوله: «إن هذه الثورة تكمن في هدّيم وظيفة اللغة القديمة، أي إفراغها من القصد العام الموروث، هكذا تصبح الكلمة فعلاً لا ماضي لها، تصبح كتلة تشع بعلاقات غير مأبوبة». ^٣ ومن

١- أدونيس، زمن الشعر، ص ١٥٧.

٢- وائل غالى، الشعر والفكر؛ الأدونيس ثوذجاً، ص ٧.

٣- أدونيس، زمن الشعر، ص ١٢٦.

اللافت أن اللغة الإبداعية التي تحدثنا عنها تسببت في امتلاك الديوان لغة خصبة قادرة على بيان مفاهيم الشاعر.

وحربي بنا هنا أن نقول إن للترجمة دوراً رياضياً في عملية الأدب و«لا يمكن أن يلجم عمل أدي في دائرة العالمية ما لم يترجم إلى اللغات الأجنبية، وإلى الأنكليزية والفرنسية على وجه الخصوص. إن الترجمة هي أكبر وأهم مؤشر لعالمية العمل الأدبي، فالترجمة الأدبية إلى اللغات الأجنبية عموماً وإلى لغة أجنبية عالمية بشكل خاص تضمن للعمل الأدبي أكبر قدر ممكن من الإنتشار والتلقى العالميين وتمكنه وبالتالي من ولوح دائرة العالمية».^١

ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» حظي بأهمية بالغة وشهرة طائرة لما نقل إلى اللغة الإنجليزية والسويدية والألمانية والفرنسية وإنج. وبخاصة إلى اللغتين الإنجليزية والفرنسية. ومن المعلوم أن الآثار الأدبية لم تغير على جائزه نوبيل للآداب إلا بعد ترجمتها إلى اللغات الأجنبية وبخاصة اللغة الإنجليزية الدولية كما هو الحال في رواية «الشحاذ» التي ترشحت لنيل جائزه نوبيل للآداب بعد ترجمتها إلى الإنجليزية. فديوان أغاني يمتلك هذا المقوم اللغوي فمن ثم كان ترشيحه أمراً مقبولاً.

ز. المقوم الإطاري

تعني من المقوم الإطاري عوامل خارجية تمهد طريق الأثر للوصول إلى العالمية. لم يمتلك ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» هذا المقوم حتى يرتقي إلى مستوى العالمية بسرعة وهذا الضعف لا يرجع إلى الشاعر فحسب. قد ولد شاعرنا في سوريا لا في نيويورك أو لندن أو باريس ليستقي من الإسهامات الحضارية والإتصالية لتلك المدن المتقدمة.

المقوم الإطاري اليوم يتوقف على العامل السياسي والحضاري. هناك دواوين وروايات عربية كثيرة تمتلك المقومات الذاتية واللغوية، لكن التخلف بين الدول العربية على الأصعدة السياسية والاقتصادية والثقافية والتقنية وعدم امتلاكها وسائل الإعلام القوية وقوّات الاتصال المتطرفة يجعل دون بلوغها مرتبة العالمية بسرعة.^٢

١- عبد عبود، الأدب المقارن، مشكلات وآفاق، ص ١٠٥.

٢- هادي نظري منظم وشهرام دلشناد، مقومات العالمية في رواية رامة والتبين، ص ٣٥.

النتيجة

أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة هي:

١. إن ديوان أدونيس يمتاز بعدها مقومات العالمية، كما أنّ الحقول المعرفية المختلفة التي تغذى بها أدونيس صنعت منه متفكراً عالمياً على الصعيدين الوطني والعالمي. وهذه الحقول الفكرية جعلت ديوانه "أغاني مهيار الدمشقي" يتسم بمعنى إنساني وعالمي حيث تجد صلة وثيقة بين الشاعر وقضية الإنسان، وأغانيه أناشيد تنبض بالحيوية والذات الإنسانية المترفة.
٢. اللون الوطني والنكهة المحلية والدلالة والإشارات التي تربطهما عبئهما الأصلي لها حضور خفيف في ديوان أغاني مهيار الدمشقي وللمساسها فيه بسبب ومضات من التاريخ والأسطورة العربية والتوصوف الشرقي.
٣. يمكننا أن نعتبر الديوان عالمياً حسب آراء حسام الخطيب، وذلك من ناحية تحقيق التوازن المنشود عند العامة والخاصة، ولكن مع شيء من التسامح والتحفظ وذلك لأن شعره لم يجمع حديث العامة والخاصة ولغتها جمعاً مقبولاً ومتوازناً، وقد يعود السبب لأسلوب الشاعر المتوجل في الرمز والأسطورة والسرالية والمعاني الفلسفية والصوفية ما جعل الديوان يخاطب طبقة المثقفين ويترك عامة الناس.
٤. طرر أدونيس في ديوانه الشعر الحديثي بأسلوبه الفذ ونشر أثراً إبداعياً يُعد من أفضل دواوين الشعر العربي الحديث وأكثرها انتشاراً، حيث وظّف التقنيات الإبداعية الحديثة بالإضافة إلى لغته الأنثقة الساحرة وأسلوبه الشيق ففرد فيه من حيث إبداعية النص الشعري.
٥. أما من حيث التفرد والابتكار فقد بلغ الديوان مرتبة العالمية ولم يكن احتراماً لما قاله الأقدمون أو المعاصرون ففرد شكلاً ومضموناً. وإن كانت موضوعاته كالتصوف والأسطورة والمدينة الفاضلة مطروفة من قبل الآخرين فإنه تناولها بلغة جديدة وفكرة فريدة وأضفى عليها ثوباً قشياً.
٦. أما من جهة المقوم اللغوي فيمكن أن نعتبر الديوان ناجحاً بسبب لغته الرشيقه وكتابته باللغة العربية كأبرز اللغات العالمية والأدبية وترجمته إلى عدة لغات حية.
٧. المقوم الإطاري يعني العوامل السياسية والاقتصادية والاتصالية التي تساهم في عالمية الأدب ومع أن هذا الديوان لم يحرم من الترجمة، هذه القناة الإتصالية المهمة، لكنه لم يحظ بوسائل الإعلام القوية وقنوات الاتصال المتطرفة وربما حال هذا الأمر دون بلوغه مرتبة العالمية.

❖ قائمة المصادر والمراجع

أ. الكتب:

- ١ - أدونيس، علي أحمد سعيد إسبر، **الأعمال الشعرية؛ أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى**، (د.ط)، دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ١٩٩٦.
- ٢ - -----، **زمن الشعر. الطبيعة الأولى**، بيروت: دار الساقى للطباعة والنشر، ٢٠٠٥.
- ٣ - الأعشى الأكبر، ميمون بن قيس، **ديوان**، شرحه محمد محمد حسين، (د.ط)، الجماميز: مكتبة الآداب، ١٣٥٠ هـ - ق.
- ٤ - بنيس، محمد، **حادثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة**، (د.ط)، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٨.
- ٥ - حلاوي، يوسف، **الأسطورة في الشعر العربي المعاصر**، (د.ط)، لبنان: دار الآداب، ١٩٩٤.
- ٦ - الخطيب، حسام، **الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة**، الطبيعة الأولى، الدوحة: المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ٢٠٠١.
- ٧ - الخير، هانى، **أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة**، (د.ط)، دمشق: دار رسلان ٢٠٠٦.
- ٨ - سبيري، سهرا، **هشت كتاب**، (د.ط)، هرمان: كفمان انديشه معاصر ١٣٨٩ هـ / ش ٢٠١٠.
- ٩ - شرع، علي، **بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس**، (د.ط)، دمشق: إتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٧.
- ١٠ - عبود، عبد، **الأدب المقارن، مشكلات وآفاق**، (د.ط)، دمشق: إتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩.
- ١١ - عرب، عباس، **أدونيس در عرصه شعر و نقد معاصر عرب**، (د.ط)، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی، ١٣٨٣ هـ / ش ٢٠٠٥.
- ١٢ - غالي، وائل، **الشعر والفكر أدونيس نموذجاً، تجربة رموز وإشارات وقطيعة وحدس**، (د.ط)، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ٤٢٠٠.
- ١٣ - مرزاق، عبدالواحد محمد، **مشروع أدونيس الفكري والإبداعي؛ رؤية معرفية**، (د.ط)، فرجينيا: المعهد العالمي للفكر العربي، ٢٠٠٨.
- ١٤ - المعربي، أبوالعلاء، **ديوان لزوم ما لا يلزم**، شرح كمال اليازحي، (د.ط)، بيروت: دار الجيل، ٢٠٠١.
- ١٥ - موسى، شمس الدين، **أدونيس بين مهيار الدمشقي وقصائد الحمس**، (د.ط)، ١٩٨١.
- ١٦ - يحياوي، راوية، **شعر أدونيس؛ البنية والدلالة**، (د.ط)، دمشق: إتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٨.

ب. الدوريات:

- ١- تاوریت، بشیر، **ملامح وأصول مقوله الكشف عند أدونیس**، مجلة المعرفة، السنة ٤٤، العدد ٥٠٩.
- ٢- نظیری، علی و ولیثی، یونس، **ظاهرة الإنزیاح في شعر أدونیس**، دراسات الأدب المعاصر، السنة الخامسة، العدد السابع عشر، ١٣٩٢ هـ / ش ٢٠١٤ م، ص ٨٥-١٠٦، م ٢٠٠٦، ص ١٠٦-١١٨.
- ٣- نظیری منظم، هادی و شهرام دلشناد، (١٣٩٢). **مقومات العالمية في رواية رامة والنتين لإدوار الخراط**، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، عدد ٣٤، ١٣٩٢ هـ / ش ٢٠١٤ م، ص ٣٨-١٩.
- ٤- وسوس، نجاة (٢٠١٢)، **السارد في السردیات الحدیثیة**، مجلة مخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري. الجزائر: جامعة محمد خضر، ٢٠١٢ م، ص ٩٧-١١٥.
- ٥- يوسف داود، أحمد، **التطور الشعري عند أدونیس**، مجلة المعرفة، أيار، العدد ٢٠٧، ١٩٧٩ م، ص ٨٢-١١٥.

ت. المواقع الإلكترونية:

- ١- الخليفة، حسين، **الشاعر أبو فراس الحمداني ومفهوم الانتظار**، شبكة الإمام الرضا (ع)، www.imamreza.net/arb/imamreza (٢٠١٦/٠٢/٢٩ هـ / ش ١٣٩٤ / ١٢ / ١٠).
- ٢- موقع قنطرة للحوار مع العالم الإنساني، ar.qantara.de/content (٢٠١٦/١٢/١٢ هـ / ش ١٣٩٤ / ٠٢ / ٢٠١٦ م).

بررسی مؤلفه های جهانی شدن در دیوان

"أغانى مهيار دمشقى" در پرتو آراء حسام الخطيب

دکتر سید مهدی مسبوق^{*} شهرام دلشاد^{**}

چکیده

تاکنون پژوهش ها و مطالعات پرشماری درباره پدیده جهانی شدن ادبیات نگاشته شده است. در این میان حسام خطیب در کتاب «الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة» به قضیه جهانی شدن نگاهی جامع دارد و مؤلفه های مختلفی را برای آن بر می شمارد و این مؤلفه ها را به سه دسته تقسیم می کند: ویژگی های دورن متنی، زبانی و فرامتنی. از این دور او علاوه بر اینکه به ویژگی های درونی و ذاتی یک اثر توجه می کند به ویژگی فرامتنی و زبانی آن نیز می پردازد. مجموعه اشعار ادونیس زمینه مناسبی برای بررسی و شناخت مؤلفه های جهانی شدن فراهم می کند. بدین ترتیب پژوهش حاضر می کوشد با بررسی مؤلفه های جهانی شدن در دیوان "أغانى مهيار دمشقى" در پرتو نظریات حسام الخطیب میزان بهره مندی این دیوان از مؤلفه های جهانی شدن را بسنجد. یافته های پژوهش نشان می دهد که این دیوان از بیشتر این مؤلفه ها برخوردار است و می توان آن را اثری جهانی قلمداد نمود. از جمله این مؤلفه ها رویکرد انسانی شاعر است. از نظر ویژگی های هنری و ادبی نیز این اثر دارای زبان قوی و شکوهمند، و سبکی متمایز از دیگران است و میزان شیوه های مبتکرانه در آن به قدری است که او را نماینده اصلی شعر معاصر عربی قلمداد می کنند. اما با این وجود در این دیوان مظاهر اصالت کم رنگ است و گاه غموض و ابهام، فهم آن را برای مردم عادی دشوار می سازد. کما اینکه عدم بهره مندی این دیوان از مؤلفه های فرا متنی نظری و سایل ارتباطی قوی، وابستگی شاعر به کشوری پیشرفت، راه شهرت آن را ناهموار نموده است. از این رو این اثر با وجود بهره مندی از بسیاری از مؤلفه های جهانی شدن از برخی ویژگی ها کم بهره است.

کلید واژه ها: مؤلفه های جهانی، حسام خطیب، ادونیس، اغانی مهیار الدمشقی.

* - دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعالی سینا همدان.

** - دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعالی سینا همدان (نویسنده مسئول)

Globalization in the Collection of Poems by Mahyar Damascene

In light of Husam Khatib's Ideas

Dr. Seyed Mehdi Masboogh*, Shahram Delshad**

Abstract

There are various studies on the globalization of literature. Among other Arab literary figures, Dr. Hussam Al Khatib pays especial attention to globalization and enumerates many components for it and divides them into three categories: intra-textual, linguistic, and extra-textual or contextual. The collection of poems by Adonis is a suitable playground for investigating the elements of globalization. This study aimed to examine the collection of «Songs by Mahyar Damascene» Adonis in the light of the views of Hussam al-Khatib and consider the degree this collection enjoy global ingredients. The study showed that this collection includes most of the elements and can be regarded as a global work. Among the outstanding features of the work one can mention its attention to human values, strong artistic language and high discourse, and its distinct style. Nevertheless, This Divan does not have much originality, and is difficult to understand by ordinary people. Among other things, lack of resort to contextual elements, such as using strong communication tools has stood in the way of its becoming universally known.

Keywords: global elements, Hossam al-Khatib, Adonis, songs of Mahyar Damascus.

* - Associate professor in Arabic Language and Literature Bu Ali Sina University, Hamedan, Iran.

** - PhD student of Arabic Language and Literature. Bu Ali Sina University, Hamadan, Iran.

مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها، نصف سنوية محكمة،

العدد الثاني والعشرون، خريف وشتاء ١٣٩٤ هـ / ش ٢٠١٦ م

صص ١٣٧ - ١٦٤

دراسة أشكال توظيف أسطورة بروميثيوس في الشعر العربي المعاصر

الدكتور علي بنخفي إيوكي * والدكتور سيد رضا ميرأحمدی ** ومهاره صمدي ***

الملخص

الحق أنَّ الأسطورة تلعب دوراً بناءً في الشعر العربي المعاصر، حيث أكثر الشعراء من توظيف مختلف الأساطير لإثراء نصوصهم الشعرية بما ودمج الذاتي بالموضوعي وإبعاد القصيدة عن غنائتها وإكسابها عمقاً وفتحها على دلالات ثرية. وأسطورة «بروميثيوس» الإغريقية - بما تحمل من دلالات مختلفة وشحذت تعبيدية واسعة - قد لفتت أنظار الشعراء العرب المعاصرين على نطاق واسع؛ فأكثروا من استدعائهما وتوظيفها لتخسيب قصائدهم، وألقوا الضوء على جوانب مختلفة من الأسطورة للتعبير عمّا يختلج في حنايا صدورهم وما يعاونون من الواقع المعيش. وعلى ضوء أهمية المسألة يقوم هذا البحث منهجه الوصفي - التحليلي بدراسة أشكال توظيف هذه الأسطورة وكيفية توظيفها في شعر خمسة من الشعراء العرب وهم أبوالقاسم الشابي وعبدالوهاب البياتي وبدرشاكرين السيايّاب وبلندي الحيدري وجبرا إبراهيم جبرا؛ نظراً إلى كثافة حضور أسطورة بروميثيوس ورمزيّة توظيفه في شعر هؤلاء، مركزاً على النقد والتحليل لنصوصهم الشعرية الأسطورية. وأخيراً تقدّم نتائج البحث بشكل مقارن؛ لأنَّ هؤلاء من أهمّ الشعراء الذين استلهموا هذه الشخصية الأسطورية في بنية قصائدهم وحاولوا بها الربط بين الماضي والحاضر والتوصيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية؛ فتأثيري عملهم الفني، ولكنّه بالأشكال المتعددة الجديرة بالدراسة والتحقيق.

ومن أهم ما وصل إليها البحث الحالي من النتائج هو أنَّ هؤلاء على اختلاف اتجاهاتهم الشعرية مالوا إلى تكيف أسطورة بروميثيوس أمام الواقع السياسي والاجتماعي المؤسف في الوطن العربي ليؤكدوا من خلالها على الأضمحلال الحضاري الذي أصاب الوطن العربي. ثمَّ أنَّ موقفهم تجاه هذه الأسطورة يتآرجح بين اليأس والأمل، وبين التوافق والتناقض في آن.

الكلمات المفتاحية: الأسطورة، بروميثيوس، النار، المعاناة، التمرُّد، المقاومة.

* أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وأدابها بجامعة كاشان. (الكاتب المسؤول). najafi.ivaki@yahoo.com

** أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وأدابها بجامعة سمنان. rmirahmadi@semnan.ac.ir

*** - طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وأدابها بجامعة كاشان.

المقدمة

لعلّ من الظواهر الفنية المميزة للقصيدة المعاصرة هي اعتمادها على استدعاء الأسطورة وتوظيفها في النّصوص، بل لقد أصبحت الأساطير تلعب دوراً بارزاً في النّص الشّعري المعاصر. ومن المعروف أنّ الأساطير تسرّبت إلى الأدب العربي المعاصر إثر احتكاك العرب بالثقافة الغربية وتعارفهم إلى الأدب الأوروبي خاصّةً تأثّر الشعراء العرب بقصيدة «الأرض الياب» أو «الأرض الخراب» لإليوت (١٨٨٨-١٩٦٥) - الشاعر والنّاقد الإنكليزي - وترجمة جبرا إبراهيم جبرا عام ١٩٥٩ من كتاب «الغضن الذهبي» لفرizer، ثمّ ظهور كتاب شكري عياد «البطل في الأدب والأساطير»، حيث ساعد جميعهم على تطوير استخدام المنهج الأسطوري في الشعر العربي المعاصر. هذا وإنّ ما حدث في أواسط الخمسينيات للعالم العربي من مشاكل ومصائب دفع الشعراء العرب إلى استلهام الأسطورة؛ فعمدوا إليها ليغرسوا عن قحط الحياة العربية بعد نكبة ١٩٤٨م وعن شوقهم العميق إلى الوصول إلى كرامتهم المهدورة وإعادة مجدهم الضائع.

ولأنّصي حتى نرى أكثر الشعراء من استدعاء الأساطير وإثراء قصائدهم بها؛ لتصبح الأسطورة مصدراً خصباً للشاعر العربي، يعبرُ بها عما يدور في خلجان صدره وما يعانيه من الأوضاع الاجتماعية والسياسية السائدة على الوطن العربي من نير الأجانب والمستعمرات والانكسارات التي شهدتها الأمة العربية. وما أنه لا يمكن للشاعر أن يبوح عن هذا الأفكار والأحساس بلغة صريحة، فيتحدث من وراء القناع واستخدام الأسطورة والرمز ويلجأ إلى «المعادل الموضوعي» من خلال استدعاء هذه الشخصيات كي يتعدّ عن التعبير المباشر ويشجع أبناء الوطن على الحرية والثورة والقيام ضدّ الحكام الظالمين والأجانب ويحاول أن يربط بين الجو الأسطوري وأحداث حياته المعاصرة، متخدّاً عن نفسه وعن وطنه من خلال غوّاج أسطوري.

إذا تحولت الأسطورة في الشعر العربي الجديد من مجرد قضية «ميثلوجية» إلى أن تكون جمّعاً بين طوائف من الرموز التجاويبة، يجسم فيها الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة. وهكذا استطاعت القصيدة العربية المعاصرة من خلال الاعتماد على منهج الأسطورة وبنائها أن تحقق وحدة بناء درامي بعد أن حقّقت تغييراً في مفهوم الصورة الشعرية وعناصرها الجمالية^١. ومن هذا المنطلق اتجه الشاعر المعاصر إلى استخدام الأساطير للبوح عن قضايا الواقع المعيش فضلاً على أن استلهامها يثيري العمل الفني، فاستمدّ من ينابيع التراث الشعري واستخدم شخصية السندياد والعنترة وزرقاء

١- الورقي، الأسطورة وأثرها في الشعر العربي الحديث. الكاتب، ص ٩٥.

اليمامية وغيرها من الشخصيات التراثية العربية في نصوصه الشعرية، وأيضاً مال إلى توظيف الأسطoiries اليونانية في تعبيره عما يعيشه من الواقع العصري أمثال أسطورة سيزيف، عوليس، اوديب، بروميثيوس وغيرها من الأسطoiries.

وإذاً أن أسطورة بروميثيوس الإغريقية تلعب دوراً بناءً في تعبير الشعراء العرب المعاصرین عن الواقع العصري، ولها إيحاءات خاصة وشحنات تعبيرية واسعة في أشعارهم، -حيث لفت أنظارهم إلى حدّ كبير، وتناولوها في بنية قصائدهم؛ إذ نراهم لا يذخرون جهداً إلا وبينلوجهما لاستغلال هذه الشخصية الأسطورية في شعرهم للتعبير عن مواقفهم الخاصة- فدراسة هذا الموضوع ذات أهمية خاصة ويجب على القارئ أن يتخد هذه المسألة بعين الاعتبار، وإلا تبقى مفاهيم أشعارهم بين ملامح الإهام وظلله، ولعلّ مثل هذه الدراسة يساعد المتألق على فهم مناسب للشعر العربي المعاصر. إذاً ما أسلف ذكره يفسر ضرورة هذا البحث وأهميته.

وعلى ضوء أهمية المسألة تأتي هذه الدراسة منهجها الوصفي - التحليلي لتبيين شخصية أسطورة بروميثيوس وفاعليتها في أشعار أبي القاسم الشاعي وعبدالوهاب البياتي وبدر شاكر السياي وبلندي الحيدري وجبرا إبراهيم جبرا، الذين اهتموا في قصائدهم بهذه الشخصية لإثراء عملهم الفني وللتعبير عن القضايا المعاصرة رمزياً. ومن أهم الأسئلة التي تحاول الإجابة عليها هي: ما هو الغرض عن استدعاء هذه الأسطورة في الشعر العربي المعاصر؟ ما هي فاعليّة هذه الأسطورة في شعر هؤلاء الشعراء؟ هل يميل الشاعر إلى انتزاع الجو القصصي للأسطورة أو يستخدمها دون تغيير وتحوير؟ ما هو الفرق بين استخدام كلٌ من هؤلاء الشعراء لأسطورة بروميثيوس؟

وفيما يتعلّق بسابقة البحث يمكن القول ولو كانت الأسطورة قد حظيت بمكانة رفيعة في الأدب العربي، وكتبت دراسات عديدة في العالم العربي وفي بلدنا عن الأساطير العالمية وخاصة حول الأساطير الإغريقية وميزاتها بالحياة الاجتماعية والسياسية، أهمها «أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث» لريتا عوض(١٩٧٤م)، «الأساطير» لأحمد كمال(١٩٧٥م)، «الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياي» لعلي عبدالمعطي البطل(١٩٨٢م)، «الأسطورة في شعر السياي» لعبدالرضا علي(١٩٨٤م)، «الأسطورة في الشعر المعاصر» لأسعد رزوق (١٩٩٠)، «الأسطورة في الشعر العربي المعاصر» ليوسف حلاوي(١٩٩٤م)، «الأسطورة في الشعر العربي الحديث» لأنس داود(د.ت)

«أديب الأسطورة عند العرب» لفاروق خورشيد(٤٢٠٠م)، «الأسطورة في شعر أدونيس» لرجاء أبو علي(٢٠٠٩م). غير أنّ النظرة اليسيرة إلى هذه الدراسات خلقيّة لأنّ تقنّعاً بأنّ الذين درسوا موضوع الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، لم يفردوها دراسة شافية وكافية لجانب أسطورة بروميثيوس وفعاليتها في الشعر، بينما هذا الموضوع على أعظم جانب من المخطورة ويلعب دوراً محوريّاً في الشعر. هذا وإنّ المقالة الوحيدة التي كتبت عن هذه الأسطورة المعونة بـ«بررسى تطبيقي بازآفريني» أسطوره برونته در شعر معاصر عربي و فارسي (با تاكيد بر شاعران برجسته) المطبوعة في مجلة «كاوش نامه ادبیات تطبيقي» من تورج زینیوند، على أكبر أحمدي و آرش کرمی؛ فقد عالج الباحثون فيها توظيف هذه الأسطورة في شعر كبار الشعراء الإيرانيين والعرب المعاصرین كـ«أحمد شاملو، نادر نادرپور، سياوش کسرایی، عبدالوهاب الیاتی، بدراشاکر السیاب و آبی القاسم الشائی»، غير أنهم نظروا إلى هذه الأسطورة نظرة عابرّة دون أن يركّزوا على أشكال توظيفها والتقنيّات الأدبيّة المتوافرة في النصّ الأسطوري ودون أن يقوموا بنقد وتحليل مقارن؛ حيث لا يزيد كلامهم عن ثلاثة الشعراء إلا على بعض السطور تاركين الشاعرين بلند الحيدري وجبرا ابراهيم جبرا. لذلك إنّ النظرة اليسيرة إلى جميع الدراسات الأسطوريّة خلقيّة لأنّ تقنّعاً بأنّ الذين درسوا أشكال حضور الأسطoir الموظفة في الشعر العربي المعاصر لم يفردوها دراسة شافية كافية لأسطورة بروميثيوس ونظروا إليها بشكل جزئي وعابر جنب الموضوعات الأخرى.

بروميثيوس في وجهه الأسطوري

ما تتفق عليه كل التقارير الأسطوريّة هو أنّ بروميثيوس واهب الفكر العميق والحكمة، أحد الجبابرة أو التيتان^١ في الميثولوجيا الإغريقية، من مؤسسي جمجم الآلهة الجدد والعقل المدبر لهذا النظام، والثوري المدافع للإنسان إزاء خصومة الآلهة. كان اسمه يعني «بعيد النظر» و«الفكر المتقدم»، وقد كان يملك المقدرة على التنبؤ بالمستقبل، وإنه كان معلم البشرية لاستعمال النار. وقصته واحدة من أهم القصص في الميثولوجيا الإغريقية، وهذه القصة ترمز لمضامين ودلالات هائلة في الفكر والتاريخ الغربي؛ تخلص قصة بروميثيوس الخير في أنه هذا اختبار الأخيار للجنس البشري، وأن يكون منقذه ومعلمه وحاميه وجوده؛ لأنه هام حبّاً للبشر. لذلك قام بفعل تمرد على كبير الآلهة «زيوس» من أجل الإنسان، وسرق النار التي تعني «النور» و«المعرفة» و«الدفء» وقدمها للبشر كإحدى وسائل الحضارة والتمدن الفعالة؛ منحها للبشر من أجل رفعه من الظلمة إلى النور، ولكي يوظّف النار في خدمة مصالحه (الأكل،

١. هم أبناء غالا وأورانوس الإثنان عشر، وعرف من الآلهة الأقوباء وهم العرق السايبن للألهة الأولمبية.

الإنارة) وعلمه كثيراً من الصناعات كالخداة وعلمه الفنون والحرف فنقله من البدائية ووضعه على طريق المدنية، وحول الإنسان من بغيته إلى آدميته، من بدويته الفطرية إلى خالق مجتمع.

إذا قد خالف بذلك الإله «زيوس» الذي أراد للأرض أن تعيش في الظلام، فاختطف بروميثيوس النار والإلقاء بها للأرض وتقديمها للجنس البشري جعل زيوس غاضباً عليه غضباً شديداً على ما ارتكب من خطأ في رأيه^١ وعاقبه بأشد قسوة؛ فقيده بالسلسل إلى صخرة كبيرة في جبال القوقاز، وسلط عليه نسراً جارحاً يتردد عليه كل صباح وينهش كبده ويلتهمه، ثم ينمو الكبد في الليل من جديد دون أن يحيط بروميثيوس بنعمة الموت، وهكذا يعذبه عذاباً أبداً إلى ما لا نهاية، حتى يقدم المخلص هرقل (هيراكليس)^٢، ويحرر بروميثيوس من لعنة زيوس وينقذه من ربنته. ومن قسوة زيوس وظلمه على البشر أنه خلق بندورا (حواء الإغريق) ذات الشرور والمفاسد وحاملة كل أسباب الضعف في الجنس البشري وزوجها من إبيميثيوس شقيق بروميثيوس، ففتحت بندورا حرثها التي تحتوي الرذائل والأضغان القادرة على إهلاك البشر مثل الشيخوخة والكدر والمرض والخوف والرذيلة والوحش والعاطفة والحب انتقت كلها من الجرة على شكل غيمة تغلغلت في جسد بندورا وزوجها وهاجمت أجساد البشر كلهم.

والقصة التي تدور حول بروميثيوس انتهت إلى ثلاثة قراءات من جانب الذين عاجلوها: الأولى أن بروميثيوس رمز دائم لروح التحدى والتمرد والعصيان، وهو بالتالي رمز للحياة المدنية التزاعة نحو تطور البشر من خلال الحضارة والمعرفة. الثانية وهي تعود إلى «هسيود» أول الكتاب الإغريقيين الذين نقلوا إلينا الأسطورة، حيث يرى أن بروميثيوس متهم بجلب الأذى والشر للإنسان ومسؤول عن إعراضه، فالبشرية ليست بحاجة إلى بروميثيوس الذي عصى أوامر الأرباب؛ لأنَّه قاد البشرية نحو الدمار والخراب. والقراءة الثالثة لإسخيلوس صاحب مسرحية «بروميثيوس مقيداً» حيث قدمه بصورة الجبار العنيد المتمرد حتى نهاية المطاف والذي لا يعبأ بالعذاب والمعاناة^٣.

١. حسن المسلمي، دراسة في مسرحية بروميثيوس في الأغالال لأيسخيلوس أو مشكلة العدالة. حوليات كلية الأدب جامعة عين الشمس، ص ٣١٣.

٢ - وهو من البشر الحبارين.

٣ - أنظر: كندي، دانشنامه اساطير يونان و روم، ١٦٠ - ١٦١؛ گرانت و هيزل، جان. فرهنگ اساطیر کلاسیک، ٢٠٩ - ٢١١؛ گرمال، فرهنگ اساطیر یونان و رم، ٧٧٩ - ٧٨٢؛ اسمیت، فرهنگ اساطیر یونان و روم، ١٤١ - ١٤٣.

ومن المستبطأن أنّ شخصية بروميثيوس المحورية هي رمز الإنسان الثائر المتمرّد، الباحث عن التقدم والحرية ورمز الفكر الإنساني الذي يرفض العبودية وأن يبقى عبداً مختلفاً للنزعات الطاغية بل يتطلّع إلى الحرية بالثورة والقوة ليحصل على سلاح المعرفة و يجعله في خدمة البشر^١. يعتبر بروميثيوس واهب الفكر العميق والحكمة، إنه رمز لإنسان متفرد طاغ لا يعرف لنفسه حدّاً، يتجاوز عن الحدود بشخصيته المتمردة، شخصية تحكى للإعصار. إذاً لعنة بروميثيوس تنشأ من عصيانه ومن قوله «لا» للآلهة ورفضه لأنانيتهم. وقد اختار بروميثيوس أن يرتكب الخطأ وهو يعرف نتيجة ما فعل، وتقبل العقوبة سلفاً كي يخلص البشر من الذل.

بروميثيوس في الشعر العربي المعاصر

كما أسلف ذكره أنّ بروميثيوس في وجهه الأسطوري متّصف بشخصية متمرّدة عاصية، وهو يحتاج على الظلم والاضطهاد ويريد أن يقضي على الجور والاستبداد والقمع؛ فغايته تغيير المجتمع والنظام السياسي وإقامة العدل والقسط والسلم، وللوصول إلى هذا المراد يطغى على حكومة الآلهة وعلى سيطرتهم. هذا وإنّ الشعراً العرب المعاصرين جلّوا إلى استخدام هذه الشخصية للتعبير عن مواقفهم الخاصة، وكلّ شاعر ركّز على جانب خاصّ من هذه الأسطورة وفقاً لتجربته وعقلية الخاصة. لذلك نتابع البحث بدراسة الأسطورة في شعر الشعراً الذين أسلفنا ذكرهم مع التركيز على النماذج الشعرية التي استحضرت فيها الأسطورة.

١. بروميثيوس في شعر أبي القاسم الشابي

أبوالقاسم الشابي (١٩٠٩ – ١٩٣٤م) شاعر رومانطيقي الترعة و«شعره صورة من نفسه ومن حياته، وشعر غنائي وجداً في الجملة، يكشف عن طابع شعوري منطوي، طابع ممبل إلى العزلة وإلى التأمل واستبطان النفس والابتعاد عن الناس والاندماج مع أحياط الطبيعة والعيش مع الجمال والحبّ والفنّ عينة روحية زاهدة متصوفة سعيدة»^٢. «شعره مزيج من الحزن والفرح ويعتمد على الخيال الحالم والتغلغل العاطفي والحسّ المرهف الرقيق الذي يخرج المعاني من أعماق الأعمق»^٣. إنّ أول شاعر عربي صرّح باسم أسطورة بروميثيوس في قصيده المعروفة بـ«نشيد الجبار» أو «هكذا غني بروميثيوس»، وهذا التصريح بلاشك يقلّل من رمزية النص؛ فنراه قائلاً:

١- فوزي، عبدالوهاب البيان حياته وشعره، ص ١٥٢ .

٢- السحرني، أبوالقاسم الشابي الرجل والشاعر، ص ٥٩ .

٣- الصيفي، التجديد الشعري في قصيدة الجبار لأبي قاسم الشابي: قراءة بلاغية ونقدية. العقبن، ص ٢١ .

كالنّسر فوق القمّة الشّماء
بالسّحب، والأمطار، والأنواء
ما في قرار المَهْوَة السَّوداءِ
غَرِّداً وتلك سعادةُ الشّعراَءِ
وأذيبُ روحَ الكونِ في أحشائي
يُحيي بقلبي ميّتَ الأصداءِ

سأعيشُ رغم الداء والأعداء
أرنو إلى الشّمسِ المصيّة هازئاً
لا أرمقُ الظلَّ الكيَّب، ولا أرى
وأسيرُ في دُنيَا المشاعرِ، حالاً
أصفي لموسيقى الحياة، ووَحِيَها
وأصيَخُ للصَّوتِ الإلهيِّ، الذي

الفقرة الشعرية السابقة تؤكد على أنَّ الشاعر مليء بالأمل والرجاء؛ إذ إنَّ كلَّ العناصر المستخدمة في هذه القصيدة من استهلال القصيدة بفعل المضارع المستقبل «سأعيش» الدالُّ على الحياة والحركة والاستمرار، وتشبيه نفسه بـ«النسر فوق القمة الشماء»، ومظاهر الطبيعة الغناء، ووفر الأفعال المضارعة (والتي تدلُّ على استمرارية الأشياء، والتجدد والرجاء)، والتصاوير الحركية والصوتية والبصرية والمفردات الملوحية العديدة، تدلُّ على الحيوية والرجاء ونظرة الشاعر التفاؤلية إلى الكون وإلى نهاية الأمر. إنه يكره الخمود والذلَّ تمام الإكراه ويحاول أن يعانق الحياة ويتمرد على الضعف كما قرَّد بروميثيوس في وجهه الأسطوري. ثم إنَّه لا يكون في مسعاه الشاعر أن يكون بمنأى عما يشهده من ضعف الجنس البشري وتكاسلاته ويسأله أمام ما يجري في الحياة؛ لذلك الخطاب موجهٌ قبل كل شيء إلى جمِيع الإنسان.

والملاحظة الأخرى هي أنَّ الشاعر يتراءى لنا كشاعر حماسي لا يخاف من النضال؛ إنه يتحدى الضعف ويستحللي المعاناة للوصول إلى أهدافه المنشودة، كيف لا و«القصيدة نتاج الشاعر في مراحله التفاؤلية، بترت من داخل انفعالاته الحسية تمثِّل بوضوح نزعته الإنسانية الطاغية على فكره، تلك التي جعلته يسمو إلى سامق من السمو الروحي المجرد من الماديات المبتذلة. إنما التفاؤلية المحفوفة بهالة من الحماسية المتقطعة للخلاص من دنيا الآلام والآثام، من دنيا الأعداء والمتربصين، يبشر بأن مساعي الشرّ محدودة بالزمان والمكان والخير باق لأنَّه متحوَّل من تلك الحياة الفانية إلى عالم الجمال السرمدي»^٢. وهو يدعو إلى مواجهة القدر بكل ثبات وصمود وسوف يقف أمامه شامخاً ويرى أنه

١- الشاعر، ديوان أبي القاسم الشاعي ، ص .٤٣٠

٢- المصدر نفسه، ص ٢١ — ٢٢

— وإن هزم في هذا الصراع — سعيد نفسه منتصراً، وأنه سينتهي إلى الحياة التي يريدها حقيقة. لذا فهو قد أعاد التفكير في طريق تعامله مع الحياة والقدر»^١:

<p>عن حرب آمالٍ بكلّ بلاءٍ موجُ الأسى، وعواصفُ الأرضِ سيكون مثلَ الصخرة الصماءُ وضراعةَ الأطفالِ الصغارِ بالفجرِ...، بالفجر الجميل، النائي وزوابعِ الأشواكِ، والخصباءِ رجُمَ الردى، وصواعقَ اليساءِ»</p>	<p>وأقول للقدر الذي لا يُشنِي «لا يطفيء اللهب المؤجج فيديمي فاهمدْ فؤادي ما استطعت، فإنهُ لا يعرف الشكوى الذليلة والبكاء، ويعيش جباراً، يحدق دائماً واملاً طريقي بالمخاوف، والدجوى، وانشر عليه الرُّغبَ، واثرْ فوقَهُ</p>
--	---

إنّ ما يمكن أن نستشفه من المقطع السابق هو أنّ الشاعر يطلب من القدر أن يقدر له أنواع الكدر والتعب والألم واملاً طريقه بالرعب والخوف والأشواك وينثر فوقه صواعق البأساء وترجم الردى ما استطاع؛ لأنّه لن يخضع بل يصمد كصخرة صماءً، لا تعرف الشكوى والبكاء بل يتطلّع إلى الفجر الجميل عازفاً قيثارته، مترنما بالغناء ونور الحياة، والرّجاء يتوجه في قلبه وأحشائه. فالتحدي الذي يركّز عليه الشاعر خير دليل على أنه تقمّص روح بروميثيوس ورغب في تحطيم القيود التي تكبل الإنسان؛ فبروميثيوس التونسي يصب عليه أن يعيش الإنسان بالأمل وغاية. فقد اختار الشابي هذه الأسطورة لأنّها ترمز إلى الصمود والتحدي والثورة بالرغم من الألم الذي ينوبه. فقد ساعدت هذه الأسطورة الشاعر في إبراز ما كان يعيشه من آلام المرض العضال وترصد الأعداء له مما جعل شكوكاه حقيقة نتاج واقع يعايشه فانطلق مدفوعاً في مناجاته بلغة رمزية صوفية أو حسية شعورية في غاية الرقة والشفافية يبعث الحياة في الحماد، ويحرّك المعنويات، ويطرح فكره على أساس من المبادئ الإنسانية الحالدة يجعل النفس المتّعة من علائق الحياة لتصفو وترقٌ^٣. «فاستناد القصيدة إلى بروميثيوس

١- طنوس، ابوالقاسم الشابي: ملامح الموت والحياة في شخصية الشابي وشعره، ص ١٣٣ .

٢- الشابي، ديوان أبي القاسم الشابي، ص ٣٢٠ .

٣- الصبفي، التجديد الشعري في قصيدة الجبار لأبي قاسم الشابي: قراءة بلاغية ونقدية. العقبين، ص ٢٢ .

واحتفاظها بجواهر شخصيته، هو الذي أضفى قبولاً على تصوير الشاعي لنفسه من خلال تلك المكونات الأسطورية المطلقة»^١.

على أية حال فالشاعي في قصيدة نشيد الجبار يعلن وضوح الدلالة والتعلق بأطروحة بروميثيوس الفكرية، حيث يصرّ على معانقة الحياة وقربده على أسباب الضعف الإنساني، كما يعلن تعلقه بالشمس من أجل آفاق جديدة وتحجيراً لحلم الشعراء. فالشاعر واع لمعنى المعاناة الإنسانية بالمعنى البروميثي؛ لذا يحاول الخلاص عبر البحث عن عناصر القوة الكامنة في الذات الإنسانية أو من خلال الاستئارة بهذى البصيرة الداخلية في عمق القلب الإنساني^٢. على ضوء هذا يمكننا الاستنتاج بأن بروميثيوس الشاعي يرمز إلى الصمود والتحدي، والثبات، بل يتطلع إلى الحياة والرجاء والسعادة بالرغم من لعنة المرض. إنه يمجّد ذلك العذاب والمعاناة ويهتف لغاياته النبيلة. فبروميثيوس التونسي لا ينظر إلى اللعنة والعقاب نظرة سوداوية، بل يراها جسراً للوصول إلى السعادة، ويطمح من ورائها إلى المستقبل. وللحالحظة الأخرى هي أن الشاعي ما أعطى هذه الأسطورة طابعاً رمزاً ولم يقم بتحويل الجو القصصي للأسطورة بل ركّز على «التمرّد البروميثي» آملاً للوصول إلى مبتغاه.

٢. بروميثيوس في شعر عبدالوهاب البياتي

لعلنا لا نخيد عن جادة الصواب لو قلنا إن عبدالوهاب البياتي هو الممثل الأول للفكر البروميثي في الأدب العربي بمعنى أدق؛ لأنّه في كثير من قصائده استقى من هذه الأسطورة واستلهماها من غير مرّة، فقد استحوذت عليه هذه الأسطورة إلى أبعد الحدود، وهو بدوره حاول الإفاده منها على المستوى الفكري والمستوى الأدبي. لقد توسيّع الشاعر في استخدام بروميثيوس حتى غدت هذه الأسطورة محورّية في دواليبه الشعرية وقريبة من كل المجالات الأسطورية الأخرى.

ومنه أنه يسعى دائماً إلى إقامة «دولة يوطوبية» عالمية أو «المدينة الفاضلة» أو «نيسابور الجديدة»، ويدعّي الانتفاء الماركسي الاشتراكي، «ويُعتبر أكثر الشعراء العرب تمثيلاً للواقعية الجديدة في العراق وفي الوطن العربي»^٣، حيث يهتم بقضايا الجماهير والشعب والكافح من أجل إقامة العدل وملكت حرية على الأرض، فيبحث دائماً عمّا يعنيه في تصوير الواقع الموضوعي للمجتمع العراقي والأمة العربية، ويركّز على التواثي الاجتماعية والسياسية للواقع الموضوعي كما هو وكما يجب أن يكون،

١ - داود، أنس. الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص ٢٢٦.

٢ - الجزائري، تخصيب النص، ص ١٧٢.

٣ - رزق، شعر عبدالوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، ص ١٠٦.

داعياً إلى بذل الجهد الجماعية للفلاحين والعمال والفقراة لقيادة الصراع ضدّ قوى الظلم والاضطهاد، ويستخدم تحسيداً لآرائه، وتعبيرًا عن تطلعاته رموزاً ثورية يتحدّ معها، وينتخدّها دعماً روحيّاً له في الوصول لما يطمح إليه، وأسطورة بروميثيوس بما تحمل من دلالات عصرية مختلفة، قد أعادته للحصول على هذه الغاية المنشودة. ويجدر الإشارة هنا إلى أنّ البياتي استخلص بروميثيوس في قصائد عديدة واستقى من التراث البروميثي في أكثر دواوينه، ولكن المجال هنا لا يستوعب دراسة كل هذه ولذلك نتناول أهم النماذج التي استحضر فيها هذه الأسطورة.

وجد البياتي منذ وقت مبكر في أسطورة بروميثيوس زاداً فكريّاً ثريّاً، حيث سُئِّل إحدى دواوينه «سيرة ذاتية لسارق النار»، وإحدى قصائده من ديوان «أباريق مهمشة»، «سارق النار»، ووظّف هذه الشخصية في عدة من قصائده. وعلى سبيل المثال في المقطع الثالث والسابع من قصيدة «قصائد حب على بوابات العالم السبع» ١٩٧٠م من ديوان «عيون الكلاب الميتة»، ارتدى قناع بروميثيوس متقدّماً عن لسانه:

«هاجهي اللصوص في باريس / وانتزعوا دفاتري وخصبوا بالدم / مكعبات النار والأسفلت / وتركتوني ميتاً / لكنني نضت يا حبيقي، قبل طلوع الفجر / أحمل زنق الحقول وعداب الحرف / ونار هذا العصر / للوطن المفتوح مثل القبر / أحمل كل ليلة من جبل (القفقس) هذي النار / أصرخ بالليوقات / ومدعى الثورات / في الوطن الغارق في المؤوس من المحيط للخليج / والنوم والصلادة أسعد حالاً هذه الدواب / وهذه الطبيعة الصامدة الخرساء / من فقراء المدن المرضى / ومن حالة الأموات في الأرياف / لكنني أصلب عند مطلع الفجر على الأسوار»^١.

والبياتي قد اتحد مع شخصية البطل الأسطوري بروميثيوس عبر التقمّص الشعري، حيث تلتقي هاتان الشخصيتان في كوفّهما تحملان شعلة الضياء التي تنير للبشرية درها وتمديها الطريق القويم. فالبياتي كفعل بروميثيوس سرق النار (أو الشعر) ليغدو للإنسانية نبض الحياة وقيمة الكلمة في زمن ضاعت فيه المبادئ والمثل والقيم، وفقدت فيه الكلمة قداستها وحريتها^٢. ثم تتضح من هذه الفقرة الشعرية نزعة البياتي الشيوعية الاشتراكية، إنه يمزج بين تجربة ثورية وتجربة متأفيريّة ويسترد شخصية بروميثيوس للبوح عن موقفه إزاء قضايا الوطن المفتوح والمستضعفين الكادحين، وطبقة البروليتاريا الذين يعانون

١- البياتي، ديوان عبدالوهاب البياتي، ج ٢، ص ١٢٧ و ١٢٩ و ١٣٠ .

٢- الخلي، التناص مع التراث الشعبي في شعر البياتي، ٥٩ - ٦٠ .

صراعات الطبقة والاستبداد والاحتلال، وينتظرون الخلاص والمنقذ، فيتحدّ مع شخصية هذا البطل الأسطوري الثوري المتمرد، ليهب النار للإنسان المعاصر.

هذا وإنْ كَلِمة «النار» المستفادة في النص ذات دلالات موحية ولرماها يريد بها الشاعر «روح الحيوية» و«الحياة الكريمة» و«الحرية المفقودة»، والحق أن استخدامه لهذه الأسطورة أحسن اختياراً للتعبير عن موقفه هذا. واللاحظة الأخرى أن في قوله «قبل طلوع الفجر» دلالة هامشية على «ضيق الوقت»، ولذلك على بروميثيوس المعاصر أن لا يتراخي ويقوم بعهده قبل فوت الوقت. والشاعر خاطب حبيبه كي يضفي إلى النص الشعري صبغة عاطفية. والحقل الدلالي المتشكل من تراكيب «الوطن المفتوح»، «الثورات»، «الوطن الغارق في البؤس»، «فقراء المدن المرضي» و«حثالة الأموات» يكشف عن رؤية الشاعر بالنسبة لقضايا الوطن.

ومما يحدّد إشارته هنا أن البياتي حلأ إلى أسطورة بروميثيوس للتعبير عن موقفه لأنّه هناك علاقة وثيقة بين هذه الأسطورة وواقع الحياة المعاصرة، كما أن البشر في الأسطورة يعاني من قساوة نظام الآلة، البشر المعاصر يعاني من الظلم والاضطهاد والغقر وعدم العدالة تحت نير الأجانب والحكومات الفاسدة. وكما أن في الأسطورة يقوم بروميثيوس بعمل ثمرد في وجه الآلة ويُضحي بنفسه من أجل الإنسان، يجب أن يظهر أحد في دور منجي ويقوم بإيقاظ الإنسان المعاصر، ويعيد له الحياة الكريمة وحريته المفقودة. «إن البياتي في سعيه نحو نيسابور الجديدة، من خلال توظيفه الشخصيات المختلفة يبحث دائماً عن بروميثيوس جديداً، عن بطل يثور ليس من أجل ذاته فقط بل ومن أجل الآخرين. ويوجّب على بروميثيوس أن يقوم بإجراء ما أن يتصرف ليقيّم العدالة بين البشر، ولذا فإنه يسرق النار من الشمس»^١:

«مهدت للشمس يدي، فاخضرت الأشجار/ أمسكت بالنهار/ وهو يُولّي هارباً في عربات النار/ توهج الرماد في أصابعي وطارت العنقاء»^٢.

وتعكس هذه الصورة إجراءً بروميثياً، فبروميثيوس يسرق النار من مركبة الشمس ويعطيها للإنسان، ومن ثم فلا شيء مستحيل عند الجنس البشري بعد أن أعطاهم بروميثيوس أسرار الآلة. لكن الذي

١ - رزق، شعر عبدالوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، ص ١٧٣.

٢ - البياتي، ديوان عبدالوهاب البياتي، ج ٢: ص ١٧٩.

يسرق نار الآلة ويعلم الإنسان فن الثورة يجب أن يعاقب، يقيد بالسلسل مشدوداً إلى صخرة، حيث تنهش صدر العقبان^١:

«بكى أبوالعلاة/ وهو يراي في ثياب الأسر/ ينهش صدرى النّسر/ متظراً مع الملائين طلوع الفجر»^٢.

من معن النظر في هذه القصيدة ير عناصر الثورة والنهضة والحرية تكررت فيها وسيطرت روح الحيوة والرجاء والتفاؤل والتطلع إلى المستقبل على سياق النص. والبياتي شكل المقطع الأخير على الحوار الداخلي أو المونولوج، وبروميثيوس الذي هنا رمز للأسرى يتحدث عن آلامه رافضاً الاستسلام والخنوع، بينما يحلم بالانتصار ويتعلّم إلى فجر الحرية ولعنته في نهاية الأمر تتبدل إلى النجاة والفالح (وينتظر مع الملائين طلوع الفجر ...) هذا وإن الشاعر استدعي شخصية «أبي العلاء المعري» لتصيب نصه الشعري. وفي المقطع الآخر من القصيدة يصرّح بأنه يتّطلع المنقذ والمخلص، والانتظار يدلّ على الرجاء، بينما يَتَّخِذُ «الطوفان» رمز الانقلاب والثورة، يقول: «أنتظّر "المبشر الإنسان" / أنتظّر الطوفان»^٣.

وظّف البياتي هذه الأسطورة في قصيده «سارق النار» من ديوان «أباريق مهمشة»، متكلماً عنه بصيغة الغائب، ووظّفها حافزاً لتبني مفاهيم هذا «القديس» بل أ Nigel قدّيس في التقويم الفلسفـي تبعاً لماركس وهي إشارة كفيلة بطبع شعر البياتي كله بلون تلك الإشارة^٤: «داروا مع الشمس فاكهارت عزائمهم / وعاد أو لهم يعني على الثاني / وسارق النار لم يربح كعادته / يسابق الريح من حان إلى حان / ولم ترل لعنة الآباء تبعه / وتحجب الأرض عن مصابحه القابي / ... / عصر البطولات قد ولّىوها أندى / أعود من عالم الموتى بخدلان / وحدى احترقـت! أنا وحدى وكم عبرت / بي الشموس ولم تحفل بأحزاني / أي غفرت لهم / أي رثيت لهم / أي تركـت لهم / يا رب أكفاني!»^٥.

ثم جاءت نبرة البياتي وجاءت قوله على لسان بروميثيوس المحنول والنـاكـص: «فلتلعب الصدفة العمـاء لعيـتها / فقد بصقت على قيدي وسـجـانـي / وما علىـيـ إذا عادـوا بخيـتهمـ / وعادـ أوـهمـ يعنيـ علىـ الثانيـ»^٦.

١- رزق، شعر عبدالوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، ص ١٧٣.

٢- البياتي، ديوان عبدالوهاب البياتي، ج ٢: ص ١٧٩.

٣- المصدر نفسه، ص ١٨٣.

٤- الجزائري، تحصـيبـ النـصـ، ص ٢٠٥.

٥- البياتي، ديوان عبدالوهاب البياتي، ج ١: ص ١٤١.

٦- المصدر نفسه.

البياتي في هذه الأبيات يصور عدم ثقة بروميثيوس بالجنس البشري وتفرّده عنه، فإذا كان بروميثيوس الأسطورة يتسم دور الريادة والبطولة لما انطوى عليه من استعداد للتضحية في سبيل البشر، فإن بروميثيوس الشاعري ي نفسه مخلولاً آنذاك، ليس في مواجهة أقداره بل في إحفاقه في التعايش مع أبناء جنسه من البشر. فالبياتي يدمج الذاتي بالأسطوري ويفعل الرمز متّحداً مع الطبيعة الكفاحية لمودج المناضل، بخاصة وإن هذه القصيدة نشرت في ديوانه «أباريق مهمشة»، وهي نتاج صخب مطلع الخمسينيات وانتفاضة الشعب العراقي ١٩٥٣ — ١٩٥٢ ضد حكومة نور الدين محمود وإسقاطها وتاليًا، حيث ظهرت في أفق جبهة الاتحاد الوطني التي جمعت الأحزاب الوطنية والقومية معاً في العمل المنظم الواحد لإسقاط النظام^١.

وما يهمنا هنا هو أنّ البياتي قد قام في قصidته هذه بتحوير كلي في أصل القصة، ووظّف الأسطورة توظيف «التحالف»؛ إذ إنّ بروميثيوس لم يعد يضحي بنفسه من أجل البشرية، بل قد سيطرت عليه روح القنوط والتشاؤم، ويبدو أنه نادم من أن جلب لنفسه لعنة الآلهة من أجل هذا الإنسان الجاحد الذي لا يقدر تضحية بروميثيوس ولا يهتم بالحرية والعرائم والبطولات ولا يهتم ب النار المدى. بروميثيوس في هذه الأبيات يمتاز بشخصية متخاذلة، غير ملتزمة، لامبالية، إلى حدّ أن يتردد بين الحانات ويفعل العبث ويعتمد على الصدفة والقدر بدلاً من أن يسعى جاهداً لرفعة البشر ونصرته على خلاف ما نقرأ في أصل الأسطورة.

«هذا البطل لا ينفع البشرية، بل يجثّ الخطى متسرعاً من حان إلى حان. فالقصيدة تدور حول محورين: الأول محور الوجдан الجماعي فوجد فيه اختيار العزائم في بدايات الجهود في سبيل الحرية أو الشمس، والثاني محور الوجدان الفردي وهو بطل بروميثيوس ولكنه من نوع خاص من صياغة البياتي. فإنّ بروميثيوس البياتي في هذه القصيدة فرديٌّ يفكّر بنفسه ولا يحاول إنقاذ البشرية وليس ذا وجдан يقطّ؛ لأنّه يحاول أن يلغى التضحية في سبيل الإنسان وهو خائب وفاقد العزم والقوى، ويعتمد على الصدفة العميماء والقليل»^٢. وإذا كانت قمة التضحية بالنسبة إلى بروميثيوس اسخيلوس أن يسرق النار من الشمس أو عالم الآلهة، فإن البياتي يرى أن طاقة الشمس موجودة أبداً، والمشكلة الإنسانية تكمن

١- الجزائري، *تحصيـب الصـفـصـفـصـ*، ص ٢٠٤.

٢- فرزى، عبدالوهاب البياتي حياته وشعره، ص ١٥٢.

في سوء استخدام البشر لهذه الطاقة وفي هذا التطاون والصراع الذي بدّد قوى الإنسانية ولهذا جاءت نيرة البياتى وجاءت قوله على لسان بروميثيوس الناكس و المخلول»^١.

على آية حال نحن أمام ثانية الاستلهام من الشخصية الأسطورية كبروميثيوس؛ فإنّ الشاعر نظر إليه من منطلق سياسي-اجتماعي؛ فإذا كان كلّ محاولاته لإصلاح أمور الشعب ما وصل إلى النتيجة المطلوبة؛ فالتضحيّة التي قدّم بروميثيوس المعاصر (بياتى) للإنسان العربي تقابل الخيانة، وإذا كان كذلك، أخذ يتردد إزاء المضي في التضحية من أجل البشر، وقدّم بروميثيوس في صورة انتزاعية.

هذا وإنّ البياتى في قصيده «سيرة ذاتية لسارق النار» يستلهم خدمة بروميثيوس للإنسان اعتقاداً بأنّ الشعرا هم ورثة بروميثيوس وباستطاعتهم أن يلعبوا دوراً إيجابياً للجنس البشري وأن يقوموا مقامه في تقديم الخدمة للإنسان؛ فإذا كانت عقلية البياتى كذلك فهو يكره قام الإكراه من الشعر الذي بعيد عن الإنسان غير مهمّ بأمرره:

...كان سارق النار مع الفصول يأتي/ حاملاً وصيّة الأزمنة الأهيار/ يأتي رائياً/ يهجمس في سباق الخيال
البشر الفانين/ في توهّج الأرض/ ... / بحثت من حان إلى حان ومن المنفى إلى المنفى/ عن الوجه الذي
يحمله سارق نار الشعر/ من معابد الآلهة — الإنسان/ عن أميرة المنفى التي كنّا وراء شعرها الأهر/ ...
 كانوا يمدحون الخدم — الملوك في الأقصاص/ ينمو القمل — الطحلب في أشعارهم/ كنّا وراء شعرها نروّض
 الخيول في سهوب هذا الشرق»^٢.

الفقرة الشعرية السابقة طالعنا بأنّ وظيفة بروميثيوس تغيرت في العهد المعاصر؛ فعليه أن يسرق الشعر الحقيقي من الشعراء المزيفين ويقدمه إلى الشاعر الحقيقي. يتوجب عليه أن ينقذ اللغة من الشعراء الذين يزخرفون الكلمة في عصر الثورات والانتفاضات، ويحملون ويسرقون ويمدحون ويزيفون الحقائق. على بروميثيوس هنا أن يكون واهب الخير من جديد؛ رسالته هي أن يحمل الحب والإنسانية والحرية والشعر للإنسان المعاصر في عصر الانتفاضات؛ «وشعراً الحلم المأجور في الأبراج كانوا بالمساحيق/ وبالدهان ينفون شحوب ربة الشعر التي تشيخ» كما حمل بروميثيوس الأسطورة «النار» للبشرية، ولكن نار بروميثيوس البياتى رمز للكلّ، وإنما ذات دلالات موسيّة لا تعنى الدفء والنور فحسب، رسالته هداية

١- الجزائري، تخصيب النص، ص ٢٠٦.

٢- البياتى، ديوان عبدالوهاب البياتى، ج ٢: ص ٣٥٣ – ٣٥٧.

البشرية، بروميثيوس الشاعر قد يوجد في «مطار باريس» وقد يوجد في «قرارة الكأس» أو «المرأة»، وعلى طالب الحق أن يقتفي أثره أينما وجده.

قصيدة «الحمل الكاذب» من الأشعار التي استغلّ الشاعر فيها أسطورة بروميثيوس، حيث يرى يتناول موضوع «المقد» أو «النجي» في هذه القصيدة، ويصور الانتظار الذي لم ينته إلى نتيجة ما، بينما يلقي الضوء على الظروف الحاكمة على العالم العربي بعد النكسة وربما يكون دافعه الرئيس من نظمها ظهور شخصية «جمال عبدالناصر» وأفول نجمه كزعيم عالم العرب. إنه يستهلّ القصيدة باسم «بابل» ويصور لعنة هذه المدينة لعنة لن تنتهي أبداً وحتى بروميثيوس منقذ البشر لم يستطع أن يقوم من قبره ويقضي على العقم^١. وفي المقطع الأول من القصيدة المذكورة، يوظف الشاعر أسطورة بروميثيوس توظيف «التحالف» مع الأصل الأسطوري ويتكلّم عنه بصيغة الغائب. والداعف الذي استدعى من أجله هذه الأسطورة هو تحدي القضايا السياسية والاجتماعية السائدة على الوطن العربي بينما يسمعنا صرخته الموجعة من صراعه في سبيل الوطن:

«بابل لم تبعث ولم يظهر على أسوارها المبشر الإنسان/ ولم يدمّرها ولم يغسل خطايا أهلها الطوفان/ ولم يقم من قبره عبر الفرات سارق النيران/ فالعقم والصيف الذي لا ينتهي والصمت والتراكم والحزن والطاعون/ طعام هذى المدن المنفوخة البطون/ والبشر الفانون فيها كلاب الصيد/ يحترقون تحت شمس الصيف/ ما بين مهزوم وبين راسف في القيد».^٢

يمكن القول بأن «بابل» هنا رمز لمجد الأمة العربية الزائل، والشاعر يمزج بين التجربة المعاصرة التي يريدها إبلاغها والتجربة التراثية بينما لا يشعر سوى القنوط والتشاؤم ولا يرى خلاصاً من هذه الأوضاع. وما يلفت نظر القارئ هو معجم هذه القصيدة كمفادات «القبر»، «العقم»، «الحزن»، «الطاعون»، «مهزوم»، «البشر الفانون» وغيرها من الكلمات التي تحمل شحنات سلبية، وتناسب الغرض الشاعر وتشكل حقلًا دلاليًا يعكس تلك الأوضاع المؤلمة. «فهذه المدينة العاشر الهلوك قد شلّها العقم والصمت والحزن والطاعون وتستسلم بالمجان للص والخائن والجبان».^٣ هذا وإنّ البياتي يرفع في هذه القصيدة الأحداث الفاجعة التي شهدتها العالم العربي أثناء الحرب العربية الإسرائيلي في حزيران

١ - ناظمبان، بررسى تحليلي مفهوم منجي «نجات بخش» در شعر اخوان ثالث، البياتى و نوار قياني، لسان مبين، ص ٢٥٠.

٢ - البياتى، ديوان البياتى، ج ٢: ص ١٩٣.

٣ - رزق، شعر عبدالوهاب البياتى في دراسة أسلوبية، ص ١٤٩.

إلى المستوى الأسطوري. «والشيمة المركبة هي عقم المدن العربية المعاصرة وفشل القيادات العربية في تحقيق خلاص الأمة العربية و يسم هذه الأحداث بعناصر أسطورية تردد أصداء معاناة موت وبعث قموز الذي يلمح إليه بأنه «سارق النيران» في هذه القصيدة»^١. واللاحظة الأخرى هي أن الشاعر قام بالازياح في أصل الأسطورة، إذ بروميثيوس هنا لا يقوم بنجاة البشرية ويترك التضحية ولا يحمل لهم نار الحياة ولا يعيد للإنسان العربي دوره في التاريخ، وللحضارة العربية حيويّتها وفاعليتها وهذا يزيد من مؤاساة البشرية ويعظمها.

٣. بروميثيوس في شعر بدر شاكر السيّاب

من الشعراء الذين تغلغلت الأسطورة في بنية نصوصه الشعرية هو بدر شاكر السيّاب (١٩٢٦ - ١٩٦٤م)، حيث أصبحت الأسطورة جزءاً لا يتجزأ من شعره ورؤيته للحياة. والتحقيق يبيّن لنا أنَّ الأصول الأسطورية تعددت في شعر الشاعر وتتنوعت بين مؤثرات ثقافية لشعراء أروبيين، وبين مؤثرات ميثولوجية قديمة لكتب وأساليب أدبية حوت مضمونها دلالات اجتماعية وانسانية كثيرة^٢. ولأنّسيَّاب كان ينتمي إلى الحزب الشيوعي، وحياته واتجاهاته الأدبية كانت متصلة اتصالاً تاماً بالحزب الشيوعي، وتفوح من قصائده رائحة الاشتراكية، ففي رأيه أن على الأدب أن يدخل ميدان الصراع الاجتماعي، ويلتزم بالجماهير المسحوقة؛ الفلاحين والعمال؛ ليكون سلاحاً يحاربون به من أجل حقوقهم، ويستعيضون به إنماهم بإنسانيتهم^٣.

تأسيساً على هذا، «قد كان السيّاب في الجانب الأكبر من شعره متزماً فجاء شعره تعيراً عن القضايا الحضارية والإنسانية منطلاقاً من قضاياه الفردية الخاصة، فاتّحد بذلك في شعره الخاص والعام والحسّي والمجرّد فولد الرمز الذي يجسد مكونات اللاوعي الإنساني العام وهي النماذج الأصلية التي اتخذت الأسطورة وسيلة للتعبير»^٤. وأسطورة بروميثيوس بما تحمل من معانٍ الفداء والمقاومة وتحمل العذاب من أجل إسعاد الآخرين، تلائم نزعة الشاعر الماركسية والالتزام الاشتراكي لديه. وعلى صعيد آخر فالشاعر «يعاني غربتين متعالقين: غربة الفكر، وغربة الجسد المريض، ثم يعاني الغربة الكبيرة أي غربة

١- المصدر نفسه، ص ١٥٠ .

٢- علي، دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص ٦٩ .

٣- ابوحافة، الالتزام في الشعر العربي، ص ٦٢٠ .

٤- عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص ٩٤ .

الوطن»^١؛ فيلحاً إلى بروميثيوس، أسطورة المحنة والمعاناة والألم، للتعبير عن المعاناة الفردية والأزمات النفسية.

على ضوء هذه العقلية نراه في قصيدة «العودة لجيكور» يستحضر أسطورة بروميثيوس ويتكلّم عنه بصيغة الغائب بينما «يعدُّ إلى مرج أسطورة بروميثيوس وقصة تصحيته في سبيل الآخرين، بقصة السيد المسيح حين ألبسوه تاجاً من الشوك سخرية به، قبل صلبه، حيث يصبح بروميثيوس هو المسيح في هذا العصر»^٢:

من الذي يحمل عبء الصليب/ في ذلك الليل الطويل الرهيب؟/ من الذي يبكي ومن يستجيب للجائع
العاري؟/ من ينزل المصلوب عن لوحه؟/ من يطرد العقاب عن جرحه؟/ من يرفع الظلماء عن صبحه؟/ ويدل
الأشواك بالغار؟^٣

من الملاحظ أن ليس للأسطورة في هذا المقطع سوى إشارة خاطفة إلى لعنة بروميثيوس ولما بين الأسطورة بروميثيوس وقصة صلب السيد المسيح من الاشتراك والتتشابه (العذاب، التفدية من أجل الآخرين، الصمود)، عمد الشاعر إلى المرج بينهما وأخذ يعلو صوت القوة والتمرد والروح البروميثية ويتميّز أن يكون هناك من يظهر كمن يقوم بعمل إنقاذ المسيح أو بروميثيوس المعاصر، وربما يقصد الشاعر الاشتراكي أن يربط بين الأسطورة وواقع القضايا البشرية ويستتجد هذا النموذج الأسطوري، بما تحمل من معانٍ للفداء من أجل البشرية؛ كي يبحث عن نموذج مثالي يقوم بحلّ أزمة الإنسان المعاصر ويقضي على مؤساته. وما يلفت الانتباه استفهامات متواترة جاء بها الشاعر كي يعبر عن الخبرة والاستبعاد وعجز البشر المعاصر في الوصول إلى أهدافه.

يرى إحسان عباس^٤ بأن الشاعر في المقطع الأول لقصيدة «رؤيا» في عام ١٩٥٦ يرتدي قناع بروميثيوس، ويتحدد مع شخصيته والمراد من الصقر في هذه الأبيات، صقر بروميثيوس: «حطت الرؤيا على عيني صقراً من هيب/ إنها تقضي، تجثث السواد/ تقطع الأعصاب، تقتضي القدى من كل جفن، فالمغيب ...». مضافاً إلى ذلك فخليل موسى يشاطر عباس في رأيه ويرى أن «في هذه الأبيات إشارة إلى صقر بروميثيوس، ثم يواصل القصيدة فيتّحد وجه بروميثيوس قاعاً من دون أن يشير إلى اسمه»،

١- الجزائر، تحصيـنـ النـصـ، ص ١٨٠.

٢- علي، دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص ١٣٧.

٣- السباب، ديوان بدر شاكر السباب، ج ١: ص ٤٢٣.

٤- عباس، بدر شاكر السباب دراسة في حياته وشعره، ص ٣٣٢.

٥- السباب، ديوان بدر شاكر السباب، ج ١: ص ٤٢٩.

ويعبر عن رؤاه وتجاربه تعبيراً موظفاً، ولاسيما أنه استطاع أن يوحّد تجربته وتجربة بروميثيوس من خلال استخدامه ضمير المفرد المتكلم، ولكن الشاعر استدعاي في أثناء مخاطبته الصقر الذي جاء ينهاش كبد بروميثيوس عدة أسماء شبيهة في تجاربها بتجربة بروميثيوس¹:

أيها الصقر الإلهي الغريب / أيها المنقض من أولب في صمت المساء / رافعاً روحي لأطاق السماء / رافعاً روحي - غنيمدا جريحاً / صالياً عيني - قورزا، مسيحاً، / أيها الصقر الإلهي ترافق / إن روحي تتمزق / إنها عادت هشيمأ يوم أن أمسيت ريجاً . فالفقرة الشعرية السابقة تؤكد على أن الشاعر هنا يصور بروميثيوس المقيد في حين يقدم تضرعه وشكواه كأنه البار المتألم، أو كأنه «أيوب»، إنه المعدب الشاككي ٣ . والشاعر يعود إلى هذه الأسطورة في قصيده «أمام باب الله» ويتخذ قناع بروميثيوس المقيد الذي يقرّ هنا بتضرعه أمام زيوس ويبوح عن شعوره بالعجز: «منظر حاً أمام باب الكبير» أصرخ، في الظلام، استجيرون يا راعي النمل في الرمال / وسامع الخصاة في قراره الغدير / أصبح كالرعد في مغاور الجبال / كآفة المغير / أتسمع النساء؟ يا بوركت تسمع / وهل تحبب إن سمعت؟ / صائد الرجال / وساحق النساء أنت، يا مفجع / يا مهلك العياد بالرجمون و الولازل / يا موحش المنازل / منظر حاً أمام باب الكبير / أحس بانكسارة الظنون في الضمير / ثور؟ أغضب؟ / وهل يثور في حاك مذنب؟ ٤ .

من الجليّ أن السياب في هذا المقطع قام بتحوير الأسطورة؛ والتصوير الذي يقدم من شخصية بروميثيوس مختلف عن أصل الأسطورة وأنانية بروميثيوس وتمردُه أمام كبير الآلهة، حيث يرسم عجزه أمام جبروت زيوس وقدرها الأزلية. بروميثيوس يبيّث هنا عن تصرّعه واستسلامه وخنوعه في حملات «منطّرحاً أمام بابل الكبير»، «أصرخ في الظلام استجير»، «يا مهلك العباد بالرجوم والزلزال»، «أحس بانكسارة الظنون في الضمير». والملاحظة الأخرى هي أن تكرار أسلوب النداء والاستفهام أيضاً يحكي عن عمق أزمة بروميثيوس وغريته الوجودية، وعجزه أمام نظام الآلهة. وفي الأبيات التالية من، قصيدة «المعبد الغربي»، أضناً بصوٌّ ذاك الاحسان :

«هلّ فما يزال زيوس يصيغ قمة الجبل / بخمرته، يرسل ألف نسر فز من أحداقها الشّرّ / لخطف من يد يهودا، يحمل أكوس الصهباء والعسا».

^١ - الموسي، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ص ١١٠.

^{٤٢٩} - السیاب، دیوان بدر شاکر السیاب، ج ١: ص ٤٢٩.

^٣ - الجزائري، تحبيب النص، ص ١٧٨.

^٤ - السیاب، دیوان بدرشاك السیاب، ج ١: ص ١٣٥.

٥ - المصدر نفسه، ج ١: ص ١٨٩.

فالقارئ لمجموعة شعرية «المعبد الغريق» التي كتبها السّيّاب في مرحلة الارتداد إلى الذات، يجد أنّ صورة الموت أصبحت موضوعاً رئيسياً فيها، ومحوراً استندت إليه شبكة العلاقات الموضوعية القائمة. فهذه القصيدة التي تحمل نفس عنوان المجموعة الشعرية، كتبها الشاعر إثر سماعه خبر غرق معبد بوذى إثر انفجار بركانى ويروى الخبر بلسان شيخ مجلس في الحانة يشرب الخمر، يبيّث عن اللاشعور الداخلى وخوفه من الموت والفناء وقلقه الوجودي إثر المرض الذي أصابه. ثم لا يمكن الإغماض عن توائر ألفاظ «الموت» و«الدم» و«الريح» التي ترمي إلى الخراب والدمار والفناء.

على آية حال فالوقوف المتأني عند النماذج الشعرية السابقة يؤكّد على أن السّيّاب وظّف الأسطورة لتجسيده العذاب وقتل الإنسان المعاصر ومعاناته وغربته الوجودية، باحثاً عن الذي يحدث التغيير الشامل، ولو نواجه في بعض النماذج بخيبة أمل الشاعر واستسلامه. إذَا نحن أمام شاعرٍ يتّجه في توظيفه لهذه الأسطورة اتجاهًا عاطفيّاً.

٤. بروميثيوس في شعر بلند الحيدري

بلند الحيدري من جيل شعراء المدرسة الرومنطيقية والقلق الوجودي، بدأ حياته الشعرية عضواً في جماعة «الوقت الضائع» الذين استمدّوا اسم جماعتهم من قلقهم وهواجسهم الوجودية، ومن تأثيرهم بالاتّجاهات الحديثة في الأدب والفن^١. يتمثّل شعره الرومنطيقية والتيار الوجودي كما يتمثّل اليأس والخيبة والقلق، غير أنه حاً إلى بعض الأساطير للبوح عن مشاعره هذه. وأسطورة «بروميثيوس» إحدى الأساطير الموظفة في شعره، حيث قام باستدعاء هذه الشخصية وتوظيفها في قصيدة المعونة بـ«بروميثيوس» حينما يتزعّ إلى التماهي والاندماج الكامل مع هذا الرمز الأسطوري ليتضاءل صوت الشاعر تاركاً الهيمنة لصوت الشخصية الأسطورية لتمظهر عمشهدية تفصح عن واقع الاغتراب الوجودي ولتمرّكز حول بؤرة مركبة متمثّلة بعثيّة الإنسان ومأرّقه في الكون إذ تتّجه مفاصل النصّ ومادته لتجسيده مأساوية المصير هذه الشخصية.

فالنصّ يميل إلى أسطورة بروميثيوس ويمكن اكتناء هذا الرمز من عنوان النص؛ إذ يوظّفه الشاعر بشكل يتراوح عن دلالته الأصلية ويحقق دلالة جديدة. وبينما أن استحضار الشاعر لهذا الأسطورة جاء للتعبير عن رؤاه المعاصرة؛ فالحيدري يقوم بتغيير الدور البروميثي عبر تماهيه مع الرمز الأسطوري ليتحول هذا الرمز إلى نبض داخلي يتحقق فهوًّا في النص وهكذا يؤكّد أن عملية التوظيف لم تكن بشكل جرئي إذ يحتشد النص بتتفاصيلحدث الأسطوري الذي يبنّى عن فلسفة البحث والرغبة الوعائية، وهذا ما يبرر

لجوء الشاعر المعاصر إلى الأسطورة كإدراك بعض مهامات الوجود وإيجاد وسيلة لفهم تواجههم الجدل في الكون^١، لذلك نرى الشاعر قائلاً:

«وكالنرى/ تلك التي لاترى/ في صمتها القارس غير الرعود/ أعيش في موئي/ وأفتاب من سري الذي كان فكان الوجود/ لا هاجس/ يبحث في عن صدى/ ولا غد/ يحلم لي بالخلود/ والليل إن مرّ ولم ينته/ لن يسألك الشك:/ ترى ... هل تعود ...؟/ تعود/ أو لا تعود/ فليس في مطّرحى ساعة/ يخصي بها الوقت خداع الوعود/ هذى يدي/ نفخت عنها غدي/ وألف وعد راسف في القيد/ فليحمل النسر بأمواته/ ولتحلم الموتى بسرّ الخلود»^٢.

فالخييري استرد أسطورة بروميثيوس للتعبير عن الغربة التي يعانيها وشعوره القاتل بالعزلة وليس أول على ذلك حينما شبه ذاته بالنرى التي تعانى مرارة التوحّد والصّمت والبرد لا يشاطرها في معاناتها أحد، على الرغم من التضحيات الجمة التي قدمها للآخرين، جاؤ إلى توظيفها؛ لأنها في تجربتها تجربته، فوجد في هذه الأسطورة حظاً وافراً في إثراء تجربته؛ لأن بروميثيوس فقد ظل يصارع العذاب وحده، فلم يعره الآخرون انتباهاً على الرغم مما قدم لهم^٣.

والشاعر يعود مرة أخرى إلى الأسطورة هذه في قصidته «وحدي» و يتقمّص شخصية بروميثيوس متحدداً معه، حيث يطلب من «الوحدة» أن تتركه حاله، إذ كان ولايزال له وظائف تجاه البشر وليس بقدوره أن يغمض عن الإنسان و إرشاده؛ فقد تعود على تحمل العذاب والصعوبة لاهتمامه بأمور الناس، ولايليق به أن يكون مرتاح البال متساهلاً، فإنه ليس للراحة والوحدة بل للناس و للنسر الذي كان ولايزال ينهاش صدره: «فاتركيني/ سئمت وجهك نفسي/ اتركيني/ صخباً أزحف في الطين وأمسني/ بعد حين/ لي مثل الناس صوقي/ لي مثل الناس حسيّ/ وظنوبي/ لي مرمني/ ومر في دروب الشمس أعمى/ لي ضحكي/ وجوني/ وبسي/ صحوي تفرق في السكر وتختص/ سيني/ اتركيني/ أنا للناس/ وللنسر الذي ينهاش صدري / أنا موئي»^٤.

وما يستنبط من القصيدين أن شخصية بروميثيوس في شعر الخييري يتّصف بالنزعة النفسية والتيار الوجودي، وأن الشاعر يعيش فلقاً فكريأً وجودياً، ويعدم إلى البح عن شعوره بالوحدة والغربة

١- مهدى رضوى الموسوى، تحليات الحداثة في شعر بلند الحيدري (أطروحة دكتوراه). جامعة بصرة، ١٤٦

.١٤٧

٢- الحيدري، ديوان بلند الحيدري، ص ٣١٠.

٣- عبدالجود، ظواهر أسلوبية في شعر بلند الحيدري (رسالة الماجستير)، ص ٨٠.

٤- الحيدري، ديوان بلند الحيدري، ص ٢٧٩ - ٢٨٠.

والازمة النفسية من وراء هذه الأسطورة بما تحمل من معانٍ العذاب والغربة والمعاناة الوجودية. هذا من ناحية، ومن ناحية أنه حضر كبروميثيوس الفدائي الملزِم للجنس البشري، حيث يُصْبِحَ بنفسه للآخرين.

٥. بروميثيوس في شعر جبرا إبراهيم جبرا

جبرا إبراهيم جبرا (١٩٢٠ - ١٩٩٤م) أديب فلسطيني متعدد المواهب، مختلف الأبعاد والجوانب، كاتب القصة والرواية والشعر والمقالة والبحث الأدبي واهتم بالنقد والترجمة عن اللغة الإنجليزية خاصة ترجمة آثار شكسبير. له آثار عديدة في النقد والترجمة والشعر والقصة والسيناريو^١. فقد وجد جبرا في موضوع الاستشهاد الفلسطيني مادة لتعزيق المعانٍ التمزّقية في شعره. ويلاحظ أن مجموعاته الشعرية قد حفلت بعدد غير قليل من القصائد ذات الصلة المباشرة بالتراثي الفلسطينية. أما فيما يتعلق باستخدام الأسطورة، فلا بد أن نلاحظ منذ البداية أن اهتمام جبرا بالأسطورة في الأدب سبق ظهور حركة شعر الحرّ وظهور من دعوا بالشعراء التمزّقين. فشعر جبرا الإنكليزي (وهو شعر يعود إلى فترة الحرب العالمية الثانية وما بعدها بقليل) مليء بالاستخدامات الناضجة للأسطورة^٢.

يقول جبرا: «إن الأساطير بأشخاصها وحركتها تجسّد نواحي نفسية، عميقـة الجنون في الإنسان وعظيمة الخطـر في حياته. لقد غدت الأساطير مع الزمن رموزاً لتجربـة الإنسان الأولى للحياة، هذه التجربـة التي رسبـت في أعماق اللاوعي الجماعـي عند كل مـنـا. فإذا فهمـنا الأساطـير على هذا التـحوـر، اتضـحت قيمـتها في أدـبـناـ الحديثـ. وأـنـا لا أـعـنيـ بذلك مجرد كتابـةـ هذهـ الأسـاطـيرـ ثـانيةـ أوـ مجردـ الإـشارـةـ إلىـ أـشـخاصـهاـ للتـركـزـ عـلـيـهـمـ، بلـ أـعـنيـ تـضـميـنـهـاـ وـالـاسـتـمدـادـ منـ معـانـيهـاـ وـاستـخدـامـهـاـ كـهـيـاـكـلـ دـاخـلـيـةـ لأـشـكـالـ جـديـدةـ»^٣.

والناظـرـ فيـ دـوـاـيـنـ جـبراـ، يـجـدـ أنـ الأـسـطـورـةـ مـبـثـوـثـةـ فيـ قـصـائـدـهـ سـوـاءـ بـالتـلـمـيـحـ أوـ بـالتـصـرـيـحـ، وـعـلـىـ مـسـتـوـيـاتـ تـرـاـوـحـ ماـ بـيـنـ الـبـسـاطـةـ الشـدـيدـ وـالـتـعـقـيـدـ الشـدـيدـ. وـتـرـوـدـنـاـ قـصـيـدـةـ «ـلـعـنـةـ بـرـوـمـيـثـيـوـسـ»ـ بـمـثـالـ عـلـىـ الـاسـتـعـمـالـ الصـرـيـحـ لـلـأـسـطـورـةـ مـنـ دـيـوـانـ «ـالـمـدارـ المـغلـقـ»ـ. فـفـيـ هـذـهـ القـصـيـدـةـ يـسـتـعـيـرـ جـبراـ أـفـكـارـهـ الـأـسـاسـيـةـ مـنـ مـسـرـحـيـةـ شـلـيـ «ـبـرـوـمـيـثـيـوـسـ طـلـيقـاـ»ـ لـيـقـيمـ عـلـيـهـاـ تـعـبـيرـهـ عـنـ مشـاعـرـهـ نـحـوـ الثـورـةـ الـجـزـائـرـيـةـ. وـفـيهـاـ يـمـثـلـ بـرـوـمـيـثـيـوـسـ الشـعـبـ الـجـزـائـريـ، وـزـيـوـسـ الـاسـتـعـمـارـ الـفـرـنـسيـ، وـالـصـقـرـ وـسـيـلـةـ مـنـ وـسـائـلـ

١- شمس آبادي، وجهان بين جبرا والقصة القصيرة، دراسات الأدب المعاصر، ص ٧٦ - ٧٧.

٢- عصفور، فرجس و مرايا، ص ٢٠٨.

٣- إبراهيم جبرا، الحرية والطوفان، ١٤٨.

العذاب والموت^١. وعلى حد تعبير باحث آخر: «بروميثيوس هنا هو الجزائر المسلوبة وكبدہ تحيل على شعبه المصطهد وخیراته المسلوبة والصغر هو جيونش فرانسا جرارا، والجنرال زفس (زيوس) هو فرنسا سلطة وشعباً ليتم تشكيل هذه اللغة ضمن أسلوب روّيّ تتحوّل فيه التجربة الحسية إلى التواري خلف الملفوظات»^٢.

فالقصيدة هذه كتبت سنة ١٩٦٠م أي بعد مرور سنوات عن اندلاع الثورة التحريرية الجزائرية سنة ١٩٥٤م، حيث استخدم فيها الشاعر لغة تكثيفية رمزية غامضة استشرفت صورتين: الأولى المظلمة مرتبطة بعدو ولايزال يعاني، والثانية المشرقة التي ارتبطت بوطن مسلوب، ناضل أهله من أجله بأرواحهم ودمائهم حتى النصر لترسّخ كملحمة خالدة في سجل الحريّات^٣. فالشاعر في هذه القصيدة السياسية ألقى الضوء على معنى «المقاومة البروميثية» للتعبير عن مقاومة الشعب الجزائري، فيبدأ القصيدة على أحواء المونولوج وحديث نفس الصقر الذي يرمز إلى الجندي الفرنسي: «ما عدت أقوى، يا سيدي / على التمزيق من هذي الكبد. / ست سنين قد شيتني — أم أنها اللعنة التي ردها الجبل؟»^٤.

يتقدّل الشاعر من بداية المقطع الأول ومروراً بباقي المقاطع إلى التعامل مع الكلمات تعاماً حوارياً ووصفياً خالقاً مزيداً من الأنماط الدلالية وفق حالات الإحباط والتوتر، لينطلق محور المكان الرمزي باتجاه المزيد من التوضيح، وللصبح الكلام عن بروميثيوس وكبدہ هو كلام عن الأرض والوطن المسلوب الذي هو الجزائر. ليسمع الصقر في هذا المقطع إلى الصوت الواحد المتعدد في الانكسار، وليواجه ردة الفعل التي يسودها المدود المريض من أمره الجنرال زيوس، لتتقلب رهانات العلاقات بينهما في رهان الزمن الغائر بإكراهاته في حيرة اللحظات التي لا تولد إلا حديث الموت الفردي بصيغة الحديث عن الموت الجماعي. ثم يروي: «رفف الصقر كسيراً/ بين يدي جنراله،/ مصدّع المقار، محلّبه/ كمخلب الجنرال مثقلًّا/ بذكرى الديدان والواباء»^٥.

١- انظر: عصفور، فرجس و مرايا، ص ٢٠٩—٢١١.

٢- الواقي سامي، قراءة الشعر وافتتاح أفق الدلالة، قصيدة لعنـة برومـثيوس لـجـبرا إـبراهـيم جـبرا نـوـذـجاـ، مجلـة فـراءـات، ص ١٤٦.

٣- المصادر نفسه، ص ١٤٤.

٤- إبراهيم جبرا، المدار المغلق، ص ٦٣.

٥- المصادر نفسه.

نلاحظ بأنَّ الصقر هنا يرمي إلى الجندي الفرنسي المرسل إلى مهمَّة من قبل قائد الاستعمار في الجيش الفرنسي، وقد عاد مليئاً بالخيبة والفشل، حيث المدن، الحقول، المواطنون قلَّاع يصعب اختراقها. فيقول الشاعر معقباً على لسان الجنرال زيوس الأمر: «وصاح جنرال زفس: «كم مرة جئتَ تبؤني/ بالهزيمة. وأنتَ السيد في الذرى! / عُذْ وَكُلْ مِنَ الْكَبْدِ التَّمَرِدَةِ / وَلَا ثَانِي إِلَّا مُبَشِّرًا / بِمَجْدِنَا»^١.

هذا الانكسار لم يعد يجيء في ذاكرة الجنرال زيوس سوى كجمالية راكمت جماليتها في صور التحريف، والسلط، والقتل، والتأكيد، على أنه لم يتأس أو يملّ هذه الملفوظات الموزعة كسيمفونية قمع في جل مقاطع القصيدة^٢: أمطروا السفوح موتاً/ والمدافع تصاغى في صداتها الكهوف/... ستنسفُ البيوتَ/ وتصدع الصخور، صخور التلاعَ/ الواقعفات في مجاري الشمس/ خرمها حتى الحشا». فيجيئه الصقر: «واللعنة يا سيدي؟/ رأيتَ المدنَ على السواحل/ مليئةً بالشظايا/ وفي الجبل الشظايا/ وفي الحقول / مكانَ القمح قد زرعوا الحديد. /لجدنا، يا سيدي، /أمطروا السفوح موتاً/ والمدافع تصاغى في صداتها الكهوف».

ثم يتبع الحديث عن لسان القائد: «لجدنا»، قال الجنرال: /ملوحاً ببرائته،/ «ستنسفُ البيوتَ/ وتصدع الصخور، صخور التلاعَ/ الواقعفات في مجاري الشمس/ خرمها حتى الحشا». فيقول الصقر معقباً ونيرة الاستسلام واضحة: «واللعنة يا سيدي؟/ خرمت العيونَ والقلوب/ في العاصم والقرى/ نهشت الأرض في الجنوب/ وفي الشمال. / لجدنا، يا سيدي، /ألف صقر مات/ وفي مقاره كبد بروميشوس/ كالحجر، /وبروميشوس لا يموت/.... / واللعنة يا سيدي؟ أتهشَ السهلَ والري/ أتهشَ النَّرْعَ والضرع/ أتهش رؤوس الفتية والفتيات/ في الشوارع والأزقة؟/ وهم يتضاجون: / يا شفاهَا من عسل/ ما أطيب النوم على الأفاحي! / ما أطيب النوم على الضفاف! / القلبُ دوماً يدوي/ بالحديد وبالرصاص، لجدنا؟/ بروميشوس، مئة وثلاثين عاماً،/ بين أسنان الشوك والجحر/ واقف تحت تحوم الصقور»^٣.

ما يستشفَّ من هذا المقطع هو أنَّ صقر الاستعمار قد يشن كلَّ البأس من تعذيب بروميشوس الجزائري والتهم كبدِه، حيث لا يرى فائدة تحت هذه اللعنة؛ لأنَّ نار الثورة لن تحمد أبداً وقوله «بروميشوس لا يموت» خير دليل على ذلك. فالصقر هنا يعلم أنَّه لا بدَّ من الخيبة لأنَّ اللعنة لا يؤثر في بروميشوس الجزائري؛ لأنَّه وإنْ نهشَ كبد بروميشوس لا يقدر على أنْ ينهش الإرادة والأمل والتطلع إلى الغد وروح

١- المصدر نفسه، ص ٦٣—٦٤.

٢- الرافي سامي، قراءة الشعر وافتتاح أفق الدلالة، قصيدة لعنة بروميشوس لجبرا إبراهيم جبرا غوذجا، مجلة قراءات، ص ١٣٦.

٣- المصدر نفسه ٦٤—٦٦.

المقاومة في الشعب. ثم نجد في رد الجنرال ضعف القرى الاستعمارية لتحقيق أهدافها: فانتصب الجنرال، وصاح: / «عُدَّا عُدَّا إِلَيْهِ وَكُلُّ / مِنْ كَبْدِهِ، أَكْبَادُ رِجَالَهُ وَنِسَائِهِ / لَقِدْ سَعَتِ الْعُنَيْةُ نَفْسَهَا، وَرَأَيْتِ الدَّرَى / تَضَّجَّ بَاهِ بِرَاكِينَهَا / مِنْ أَوْرَاسِ إِلَى وَهْرَانِ، حَتَّى الصَّحْرَاءَ نَفَثَتْ لَعْتَهَا / عُدَّ إِلَى ذَرَاكِ وَكُلُّ / مِنْ الْكَبْدِ
الْعَاصِيَةِ!»^١.

الملحوظ من هذا الخطاب الحواري أنه جعل خطاب النص مشحوناً بالعنف وبالشعور بالوحدة والندم، وصور حراب كبد بروميثيوس الجزائري ومثلثاً معاناة الضماائر المعدبة وبأحوال الحرب وبرارة وأعطب الحرب ويسؤال الوجود والعدم حول الموت والحياة، وحول نزف الرغبة النافرة من روتينية الأشياء والعالم^٢. وفي آخر المقطع بعد نهاية التراجيديا: «وَعَادَ الصَّفَرُ لَاهِثًا وَقَدْ رَأَى / صَفْرَةَ الْقَمَّ فِي عَيْنِي
جِنَرَالَهُ / حَوْمَ فَوْقَ الْمَدَافِعِ وَالْبَنَادِقِ، / فَوْقَ وَدِيَانِ الْمَوْتِ، عَبْرَ الصَّحَارِيِّ، عَلَى / إِلَى الشَّوَّاهِقِ، إِلَى
الْذَّرَىِّ، / وَعَلَاهَا إِلَى السَّحَابِ، إِلَى الشَّمْسِ، وَهُنَاكَ مُصْوَبًا مِنْ عَيْنِ الشَّمْسِ نَفْسَهُ، صَاحِ / صَاحِ
بِرُومِيُثِيوسِ، ثُمَّ هَوِيِّ / كَيْزِيرِكِ مِنْ السَّمَاءِ هَوِيِّ / مُهَشَّمَ الْمَنْقَارِ وَالْمَخْلَبِ هَوِيِّ / مَنْشُورِ الْجَنَاحِينِ عَلَىِ / قَدْمِي
بِرُومِيُثِيوسِ / مِيتَا، قَطْعَةُ أُخْرَى مِنْ حَجَرٍ»^٣.

على هذا النحو من التحليل تظهر لنا الدلالة الرمزية في السياق العام للقصيدة لتجاوز رمز بروميثيوس الحسد إلى رمز بلد الجزائر، وليتطابق الخاص فيها مع العام محوّلاً معه الموقف الذاتي إلى الموقف الإنساني ولينكشف في آخر المطاف القناع الذي كان يغشى القصيدة في بدايتها، ولا ننسى هنا حبّ الشاعر المتوحد مع البلد الحريج الجزائري، فجاءت هذه القصيدة رثاءً حزيناً لها وبخاصة عند دمه ليتميّز الوجود والعدم، والحياة والموت، والاستبعاد والحرية^٤.

ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أنّ القصيدة تقوم على مبدأ الصراع وال مقابلة بين الحياة والموت؛ فعناصر الحياة(بروميثيوس) تحتوي على الكبد، المدن، السواحل، الحقول، العيون، القلوب، العواصم، القرى، الأرض، التهود، العذاري، الأعتاب، البياض، السهل، الربى، الزرع، الضرع، الفتية، الفتيات، الشوارع، الأزقة، شفاء من عسل، النوم على الأفاحي، الصفاف. بينما عناصر الموت (زيوس) تشتمل

١- المصدر نفسه، ص .٦٤

٢- الوافي سامي، قراءة الشعر وافتتاح أفق الدلالة، قصيدة لعنة بروميثيوس جبرا إبراهيم جبرا نوذجاً، مجلة قراءات، ص .١٣٧

٣- ابراهيم جبرا، المدار المغلق، ص .٦٦ – ٦٧

٤- الوافي سامي، قراءة الشعر وافتتاح أفق الدلالة، قصيدة لعنة بروميثيوس جبرا إبراهيم جبرا نوذجاً، مجلة قراءات، ص .١٣٩

على الصقر، التمزيق، المخلب، المنقار، الديدان، الوباء، الشظايا، الحديد، الرصاص، المدافع، البنادق، البراثن، النّسْف، الخرم، المقصلة، الكهربة، النَّهش، الشوك، الحجر، البراكين، صفرة العقم، الصحراء، ديدان الموت، الصحاري، النيزك.

هذا وأنّ صور الحياة تتكرّر وصور الموت تتكرّر، ذلك أنّ الصور تميل إلى الانتظام في أنماط كبيرة فصل القول فيها في تshireع النقد. اللعنة عند جبرا تعبر عن الإيمان الحتمي بانكسار جويتر أو زيوس (أو رفس على تعبر جبرا)، وبانصار بروميثيوس. ومن الواضح أنّ أسطورة بروميثيوس اليونانية قد زوّدت جبرا بنوية أقام عليها بنية قصيدة سياسية معاصرة طرفاً صراع بين قوتين إحداهما تطلب الحياة وتقتل الثانية الموت من وجهة نظر الشاعر^١.

من الملاحظ أن استخدام جبرا للأسطورة يختلف عن الشعراء الآخرين؛ إذ إنّ بروميثيوس هنا لا يعني المعاقبة بل يقوم في وجه رب الأرباب، إله لا يموت والصقر الأسطوري لن يقدر عليه. الشاعر في هذه القصيدة استفاد من صفة المقاومة البروميثية، وربط بين صمود هذا البطل وعدم استسلامه لـكبير الآلهة الأولية وبين مقاومة الشعب الجزائري أمام الاستعمار الفرنسي لتصوير مثابة الشعب وبذل جهودهم للمقاومة من جهة وتصوير خيبة أمل الاحتلال من جهة آخر وعلى هذا النسق تسير القصيدة، حيث بروميثيوس الجزائري يقاوم ولا يقنط ويقوى كالصخر تنكسر عليه منافر الفولاذ والحديد، ومن البدئي إلا يقلّ التعبير هنا قوة وعنفاً عنه في القصائد الوطنية المباشرة، لكنه تعبر وضع الآن في إطار أوسع من حيث الدلالة.

النتيجة:

انطلاقاً من التّصوّص الشّعرية المدرّوسة يمكن الوصول إلى بعض النّتائج:

- ١- إنّ أسطورة بروميثيوس تحولت من مجرد القصة إلى إحدى الهواجس الشّعرية الأساسية في حركة الشعر العربي المعاصر، حيث تُمثل إحدى الأساطير المحورية الموظفة بشكل أو باخر في الشعر وأصبحت الاستفادة من إمكانيات هذا التراث الأسطوري جزءاً لا يتجزأ من مهمة الشاعر؛ فإنه لم يستخدمها مجرد نقل القصة ولم يكن ردّ فعله تجاه هذه مقتضاً على وجهه التراخي، بل كان تحويلاً وخلقًا جديداً أسيغّ عليها ما أراده الشّاعر لها من دلالات جديدة وأعطتها عادةً طابعاً رمزيّاً وبذلك أخرج القصيدة من غنايتهاوها تُمكّن من دمج الذاتي بالموضوعي للتعبير عن مواقفه المختلفة. ثم إنّ لم يوظفها للهروب من الواقع المعيش بل كثيراً ما يطابق بين الأسطورة وتجربته المعاصرة.

١- انظر: عصفور، فرجس و مرايا، ص ٢٠٩ - ٢١٢.

٢- والشعراء العرب المعاصرون ولو استغلوا عند استدعائهم التقنيات المختلفة - كالتناص والانزياح والقناع والمونولوج والديالوج وغيرها- لإثراء عملهم الفني وتحصيّب نصوصهم الشعرية، غير أنَّ توظيفهم مختلف بقدر ما من شاعر إلى آخر؛ فأبوقاسم الشابي في توظيفه لها يسلط الضوء على جانب «التمرد البروميثي» ويستعظم المعاناة الإنسانية ويستهض الخنس البشري نحو الحياة الفضلى؛ وإنْ قصيده المدروسة تشهد على أنه صاحب الترعة البروميثية المفعمة بروح التمرد والتحدي وصاحب الإيمان العميق بقوى الإنسان وجدارته. فالشابي - وإن ركز على عنصر التمرد البروميثي - لكنَّ شعره جاء عكس توقع أصحاب النقد الأسطوري غير رمزي؛ كيف لا وإنَّ صرَّح باسم الأسطورة في العنوان وما قام بتحويل الشخصية في النصِّ.

٣- هذا وإنَّ بروميثيوس البياتي شخصية ملتزمة إلى حدٍ كثیر؛ فالشاعر يستغل هذه الأسطورة لتحدي الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية السائدة على الوطن العربي وللتعبير عن أفكاره الثورية وعما يعتلُج في صدره من مخاض سياسي واجتماعي يشهده الوطن، غير أنه يجد في هذه الأسطورة دعماً يعبر به عن نزعاته الاشتراكية وموافقه إزاء قضايا الجماهير ومرتكزه على جانب «التفدية البروميثية» وإسعاده الناس، وقد حاول أن يمزج الثورة الاجتماعية والسياسية التي يدعو إليها بالتمرد المتأفيريقي. ويرى البياتي أنَّ الشاعر هو الذي باستطاعته أن يلعب دور بروميثيوس وله دور رياديٌ في العالم الجديد، فهو الوارث الحقيقي للمفدي بروميثيوس، والنار التي يمكن تقديمها إلى البشر في عصرنا الراهن هي الشعر الحقيقي الذي يخدم الإنسان؛ فالذى لا يلتزم بسعادة الإنسان فهو الخائن الأكبر.

٤- وأما المحصلة النهائية من استقراء شعر السِّيَاب تدعونا بالاعتقاد إلى أنه قد ركز على جانب «العذاب البروميثي» مازحاً بين بروميثيوس والمسيح وألوب كالشخصيات المعدبة، ثمَّ أخذ يقوم في وجه الإله ويقدم شكواه وتضرعه من جبروت نظام الآلهة. فالعذاب هو المحور الذي تتركَّز عليه عدسة الشاعر في استلهامه لبروميثيوس. ويمكننا أن نكشف بواسطة كيفية إحضار هذه الشخصية، حجم الهوة بين الواقع المعيش والواقع المأمول عند شاعرنا السِّيَاب.

٥- وما يستوقفنا عند قراءة شعر بلند الحيدري هو أنه جأ على نحو ملحوظ إلى بروميثيوس للتعبير عن التيار الوجودي والمتافيزيقي والأزمات النفسية دون النظر إلى بعد الاجتماعي أو السياسي؛ فالشاعر ركز بواسطة الأسطورة هذه على «الاغتراب الوجودي» وقد نفَّسه كالمُلْتَكِي يلوِّي على الأمور ويعانِي الوحدة والصمت إزاء ما يجري في الوجود.

٦- وانطلاقاً من تقسيّي نصوص جبرا إبراهيم جبرا الشعرية يمكننا القول بأنه ربط بين الأسطورة وثورة

الشعب الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي فوجد في تمرّد بروميثيوس خير تمثيل في تصوير مقاومة الشعب الجزائري وعدم استسلامهم؛ لذلك هذا التوظيف يمكن أن يفسّر لنا التزام الشاعر تجاه الشعب المظلوم المقاوم؛ إذًا روح بروميثيوس جبرا أشدّ ما يكون تعطشاً إلى المقاومة والحرية. ولايفوتنا القول بأنَّ الاستعمار الفرنسي معادل موضوعي للإله «زئوس».

وأخيراً يفرض على القارئ أن يأخذ هذه الإشارات بالاعتبار وأنّه يتغافل ملامح بروميثيوس المنتشرة بأشكال متعددة في النصوص الشعرية المعاصرة وإلا تبقى مفاهيم شعر الشعراء بين ملامح الإبهام وظلاله.

❖ قائمة المصادر والمراجع:

الكتب العربية:

١. ابوحافة، أحمد. الالتزام في الشعر العربي. (ط١)، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩.
٢. البياني، عبدالوهاب. ديوان عبدالوهاب البياني. (ط٤)، بيروت: دار العودة، ١٩٩٠ م.
٣. جبرا إبراهيم، جبرا. المدار المغلق. (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١ م.
٤. ———، الخريدة والطفوان. (ط١)، بيروت: دار مجلة شعر. د. ت.
٥. الجزائري، محمد. تحصيـب النص. (ط١)، الأردن: مطابع الدستور التجارية، ٢٠٠٠ م.
٦. الحيدري، بلند. ديوان بلند الحيدري. (ط٢)، بيروت: دار العودة ، ١٩٨٠ م.
٧. داود، أنس. الأسطورة في الشعر العربي الحديث. (ط١)، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع. د. ت.
٨. رزق، خليل. شعر عبدالوهاب البياني في دراسة أسلوبية. (ط١)، بيروت: مؤسسة الأشرف، ١٩٩٥ م.
٩. السباب، بدر شاكر السباب. (ط٣)، بيروت: دار العودة، ١٩٨٩ م.
١٠. الشابي، أبوالقاسم. ديوان أبي القاسم الشابي. (ط١)، بيروت: دار العودة، ١٩٨٨ م.
١١. طنوس، جان. ابوالقاسم الشابي: ملامح الموت والحياة في شخصية الشابي وشعره. (ط١)، منشورات دار علاء الدين. د. ت.
١٢. عباس، إحسان. بدر شاكر السباب دراسة في حياته وشعره. (ط١)، بيروت: دار القافلة، ١٩٨٣ م.
١٣. عصفور، محمد. فرجس ومرايا (دراسة لكتابات جبرا إبراهيم جبرا الإبداعية). (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٩٢٠٠٩ م.
١٤. علي، عبد الرضا. دراسات في الشعر العربي المعاصر. (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. د. ت.
١٥. عوض، رينا. أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث. (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤ م.

١٦. ———. ابوالقاسم الشابي. (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. د.ت.

١٧. فوزي، ناهدة. عبدالوهاب البياتي حياته وشعره. (ط١)، تهران: ثار الله، ١٣٨٢.

١٨. الموسى، خليل. الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر. (ط١)، دمشق: مطبعة الجمهورية، ١٩٩١.

١٩. الورقي، سعيد. لغة الشعر العربي الحديث. (ط١)، بيروت، دار النهضة العربية: ١٩٨٤.

الكتب الفارسية

٢٠. اسميت، ژوئل. فرهنگ اساطیر یونان و روم. (ج١)، برگردان شهلا برادران و خسرو شاهی. تهران: روزهان، ١٣٨٣.

٢١. کندی، مایک دیکسون. دانشنامه اساطیر یونان و روم. (ج١)، برگردان رفیه هزادی. تهران: طهوری، ١٣٨٥.

٢٢. گرانت، مایکل و هیزل، جان. فرهنگ اساطیر کلاسیک. (ج١)، ترجمه رضا رضایی. تهران: ١٣٨٤، ماهی.

٢٣. گریمال. پیر. فرهنگ اساطیر یونان و روم. برگردان احمد ھمنش. تهران: دانشگاه تهران، بی‌تا.

المجلات:

٢٤. الخلی، احمد طعمة. التناص مع التراث الشعبي في شعر البياتي. المعرفة، العدد ٥٢٣. ١٤٢٨.

٢٥. السحرق، مصطفی عبد اللطیف. أبوالقاسم الشابي الرجل والشاعر. المجلة. العدد ٣٠. ١٣٧٨.

٢٦. شمس آبادی، حسین. جهان بین، محمد. جیرا والقصة القصيرة. دراسات الأدب المعاصر. العدد ٨. ١٣٨٩.

٢٧. الصيفی، عزیزة عبدالفتاح. التجديد الشعري في قصيدة الجبار لأبي قاسم الشابي: قراءة بلاغية ونقدية. العقيق. العدد ٤٥ و ٤٦، ١٤٢٣.

٢٨. المسلمی، عبدالله حسن. دراسة في مسرحية برومیشوس في الأغالال لأیستخیلوس أو مشكلة العدالة. حولیات كلية الأداب جامعة عین الشمس. المجلد ١٤٠، ١٩٧٤.

٢٩. ناظمیان، رضا. بررسی تحلیلی مفهوم منجی «نجات بخش» در شعر اخوان ثالث، البياتی و نزار قبائی، لسان مبین، شماره ٢. اسفند ٨٩.

٣٠. الواقی سامي، أ. قراءة الشعر وافتتاح أفق الدلالة، قصيدة لعنة برومیشوس خبراً إبراهیم جیرا غودجا. جامعة بسكرة، مجلة فراءات. عدد ٢٠١١. د. ت.

٣١. الورقي، سعيد ، الأسطورة وأثرها في الشعر العربي الحديث. الكتاب. العدد ٢٠٠. ١٩٧٧.

الرسائل الجامعية

٣٢. عبدالجواد، إبراهیم. إعداد هشام حمد الكساسبة. ظواهر أسلوبية في شعر بلند الحیدری. رسالة الماجستير. جامعة مؤتة، ٢٠٠٦.

٣٣. مهدی رضوی الموسوی، سلام. تحلیلات الحداثة في شعر بلند الحیدری (أطروحة دكتوراه). جامعة بصرة.

گونه‌های حضور اسطوره پرورمه در شعر معاصر عربی

دکتر علی نجفی إيوکی^{*}، دکتر سید رضا میراحمدی^{**}، بهاره صمدی^{***}

چکیده:

راست آن است که اسطوره نقشی اساسی در شعر معاصر عربی بازی می‌کند تا جائی که بیشتر آن شاعران به منظور پربار کردن متون شعری و نیز به منظور پیوند موضوعات شخصی با موضوعات غیر شخصی و در راستای دور نمودن سروده از جنبه غنایی و دوچندان نمودن زیرساخت متن و چندپهلوی کردن آن به اسطوره روی آوردند. در این میان اسطوره یونانی پرورمه با تمامی دلالتها و بار معنایی که با خود دارد توجه ویژه شاعران معاصر عربی را به خود جلب کرده است؛ در پی آن، با تمرکز بر جنبه‌های مختلف اسطوره یادشده، به فراخوانی و کاریست آن در متون شعری پرداخته تا ضمن پربار نمودن سرودها، هنرمندانه از داشته‌های درون و از رنج و عذابشان سخن برانند. در پرتو این مسئله، پژوهش حاضر تلاش دارد به بررسی، نقد و تحلیل اسطوره مورد نظر در شعر پنج تن از از شاعران مشهور عربی یعنی ابوالقاسم شابی، عبدالوهاب بیاتی، بدرشاکر سیاب، بلند حیدری و جبرا ابراهیم جبرا بپردازد.

برداشت این است که اسطوره پرورمه در همه شعر آن شاعران - به رغم تفاوت در گرایش‌های شعری - تابع وضع ناهمگون و ناهمساز سیاسی و اجتماعی است تا از این رهگذر بتوانند نیستی و بربادرفتگی تمدن را برجسته نمایند. با اینهمه رویکرداشان نسبت به این اسطوره بین امید و نامیدی و همسویی و ناهمسویی در نوسان است.

واژگان کلیدی: اسطوره، پرورمه، آتش، رنج، سرکشی، پایداری.

* دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان (نویسنده مسؤول). najafi.ivaki@yahoo.com.

** استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان. rmirahmadi@semnan.ac.ir.

*** - دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان.

تاریخ ارسال: ۱۳۹۴/۰۸/۲۴. تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۴/۰۶. ش = ۱۳۹۵/۰۴/۰۶. هش = ۲۰۱۶/۰۶/۲۶.

Prometheus myth in contemporary Arabic poetry

*Dr. Ali Najafi Ivaki, **

*Dr. Sayyed Reza Mir Ahmadi, ***

*Bahare Samadi, ****

Abstract

No doubt myths have played an essential role in contemporary Arabic poetry and Arab poets have frequently used different myths for the purpose of enriching and enhancing their poems, as well as preventing them from being purely lyrical. From among Greek myths, the myth of Prometheus has different significant implications and therefore has attracted the attention of Arab poets in such a way that they have used different aspects of this rich source to express their internal feelings, conflicts and crises in life. The purpose of this research is to study Prometheus myth in Arabic contemporary poetry and the way it has been applied in the poetry of five contemporary poets, namely Aboul-Qasem Echebbi, Abd al-Wahhab Al-Bayati, Badr Shakir al-Sayyab, Boland-al- Heidarai and Jabra Ibrahim Jabra. All these poets were attracted to this resource because they wanted to emphasize the instability of civilizations and show the political and social upheaval of different periods in spite of their differences. Their outlook vary from hope to hopelessness and from convergence to divergence.

Keywords: myths, Prometheus, fire, curse, agony, human, rebellion.

* - Associate Professor in Arabic Language and Literature, Kashan University, Iran.

**-Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Semnan University, Iran.

*** Ph.D. Student, in Arabic Language and Literature, Kashan University, Iran.